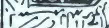
Majolika

Otto von Falke, Kunstgewerbe-Museum (Berlin, Germany)











HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

KUNSTGEWERBEMUSEUM

MAJOLIKA

VON

OTTO VON FALKE

2. AUFLAGE



MIT 83 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907

Inhalt.

Einleitung.

Die Töpferei reicht bis in die frühesten Anfänge der handwerklichen Tätigkeit des Menschen zurück. Ihre Erzeugnisse sind in ungeheuren Mengen erhalten, da einerseits der Töpferton durch das Härten im Feuer nahezu unverwüstlich wird und andererseits die Wertlosigkeit des Stoffes das fertige Gerät vor einer absichtlichen Zerstörung zum Zwecke der Wiederverarbeitung schützte.

Ein großer Teil der uns überlieferten Kunsttöpfereien wird unter dem Namen Fayence zusammengefaßt. Diese Bezeichnung im weitesten Sinne genommen, wird allen jenen Töpferwaren zuteil, die aus einem porösen Tonkern mit erdigem Bruch und einer aufgeschmolzenen, undurchsichtigen oder durchsichtigen Glasur bestehen.

Die ältesten Tongeräte mit derartigen Glasuren hat Ägypten aufzuweisen. Von dort ist die Kunst des Glasierens in die alten Kulturstaaten des Euphrat- und Tigrisgebietes und nach Persien gedrungen, wo sie namentlich im Dienste der Baukunst weiter entwickelt wurde. Auch die Griechen und Römer haben, teils von Ägypten, teils von Kleinasien aus, die Herstellung der Glasuren gelernt; aber bei ihrer Vorliebe für die reine Terrakotta mit einer zwar aufgebrannten, aber durchlässigen Decke haben sie diese Kenntnis nach der künstlerischen Seite hin auszubeuten unterlassen. Sie ist dadurch mit dem Ausleben der antiken Kultur für Europa wieder verloren gegangen.

Im frühen Mittelalter erscheint die Fayence zuerst wieder im Orient in vielseitigster Verwendung. Durch den Islam gelangt sie nach Spanien. Während sie hier noch lange Zeit im Banne orientalischer Überlieferung befangen bleibt, feiert sie unter dem belebenden Hauch der Renaissance ihren höchsten Triumph auf europäischem Boden in den Majoliken Italiens. Gleichzeitig entwickeln sich, teils aus mittelalterlichen Anfängen, teils aus italienischen Einflüssen neue Arten in Frankreich, Deutschland und der Schweiz.

Das 17. Jahrh. bringt bei im wesentlichen unveränderter Technik eine gründliche Umwandlung in der äußeren Erscheinung der europäischen Fayence. Denn mit der Blüte von Delft beginnt die Vorherrschaft des ostasiatischen Geschmackes, dem nur wenige Betriebsstätten sich entziehen konnten. Damit sinkt die künstlerische Selbständigkeit der Fayence; sie gerät in Abhängigkeit von dem Porzellan. Im 18. Jahrh. steht die Fayenceindustrie überall, von Schweden bis Spanien, im regsten Betrieb; aber zu voller Eigenart wie im Mittelalter und in der Renaissance des 16. Jahrh. erhebt sie sich nicht mehr. Sie folgt nun den Spuren des europäischen Porzellans, bis sie am Ausgange des Jahrhunderts dem doppelten Wettbewerb des Porzellans und des Steinguts erliegt.

Es ist ein zeitlich und örtlich weit umgrenztes Gebiet, auf dem die Geschichte der Fayence sich abrollt. Die Darstellung ihrer Entwicklung während des Mittelalters und der Renaissance, also im wesentlichen die Geschichte der orientalischen und spanischen Fayence, der italienischen Majolika und der gleichzeitigen Erscheinungen in den Ländern nördlich der Alpen, im Anschluß an den Bestand der Sammlung des kgl. Kunstgewerbe-Museums, ist der Inhalt dieses Handbuches.

Auf eine Anführung der schon wiederholt zusammengestellten, überaus umfangreichen keramischen Literatur ist an dieser Stelle verzichtet worden. Nur auf die großen Werke: Delange, Recueil des faiences italiennes und den Katalog der Sammlung Spitzer, Band IV ist öfter verwiesen, da ihre farbigen Abbildungen italienischer Majoliken den Bestand des Museums gelegentlich zu ergänzen geeignet sind. Die wichtigsten Marken findet man im großen Katalog der Majoliken des South Kensington Museums von Drury E. Fortnum und in dem jüngeren Werk »Maiolica« desselben Verfassers vereinigt.

Von den Publikationen des Kunstgewerbe-Museums sind an dieser Stelle zu nennen: Lessing, Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum, XI, Persisch-türkische Fayencen, und Meurer, Italienische Majolikafliesen aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrh. Originalaufnahmen zu beiden Werken werden in der Bibliothek des Museums aufbewahrt.



Die Stoffe und ihre Bearbeitung.

Der Töpferton bleibt trotz der durch das Brennen erlangten Härte angreifbar für Flüssigkeiten und Fette. Es ist daher der erste praktische Zweck der Glasur, das Tongerät undurchlässig zu machen. Sie erfüllt aber zugleich eine dem Schönheitsbedürfnis dienende Aufgabe, indem sie dem Tone eine glatte, glänzende Oberfläche verleiht und eine dauerhafte, farbige Verzierung ermöglicht.

Die Fayenceglasuren bestehen im wesentlichen aus Kieselsäure, die meist in der Form von reinem Quarzsand verarbeitet wird, verbunden mit einem die Schmelzbarkeit fördernden Flußmittel. Von der Beschaffenheit des letzteren hängen die Eigenschaften der für die verschiedenen Arten der Fayence kennzeichnenden Glasuren ab.

Alkalische Glasur. Als Flußmittel der ältesten Glasur auf den altägyptischen Fayencegeräten dienen sog. Alkalien, Soda oder Pottasche. Die aus dieser Mischung entstandenen Glasuren sind in der Masse, d. h. durch und durch, mit Metalloxyden gefärbt. Sie erweisen sich zur Erzielung schöner Farben, namentlich der durch Kupferoxyd hervorgerufenen grünen und türkisblauen Töne, besonders geeignet. Trotzdem ist die rein alkalische Glasur außerhalb der ägyptischen und der von ihr beeinflußten orientalischen Kunsttöpferei nur wenig gebraucht worden, denn sie gelingt nur auf einer ihr stofflich nahe verwandten, d. h. vorwiegend aus Kieselsand bestehenden Masse. Eine solche ist umständlich zu behandeln, da sie eines künstlichen Zusatzes von Ton bedarf, um nur einigermaßen bildsam zu werden, und außerdem einen hohen Hitzegrad zum Garbrennen beansprucht. Mit dem natürlichen Töpferton, aus dem alle europäischen Fayencen hergestellt sind, verbindet sie sich nicht.

Bleiglasur. Durch Verwendung von Bleioxyd als Flußmittel entsteht eine auf jeder Tonart haftende Glasur. Sie ist durchsichtig und farblos wie Glas, kann aber mit

Metalloxyden durch und durch gefärbt werden. Die Durchsichtigkeit der Bleiglasur bringt den Übelstand mit sich, daß die natürliche, unreine Farbe des gebrannten Tones durch die Glasur hindurch dem Auge sichtbar bleibt. Dadurch wird die Wirkung auch der gefärbten Glasur, namentlich bei helleren Tönen geschädigt. Eine Abhilfe bietet das Angußverfahren. Man überzieht den Ton vor dem Auftrag der Glasurmasse mit einer dünnen Schicht weißer Erde, der »Engobe«. Dann kann das Gerät in doppelter Weise verziert werden: entweder durch farbige Malerei auf dem weißen Grund des Angusses unter der farblosen Glasur — die türkischen Fliesen —; oder durch Wegkratzen eines Teiles der Angußschichte, so daß die Zeichnung oder ihr Grund in der wieder bloßgelegten dunklen Farbe des Tones unter der farblosen oder gefärbten Glasur hervorscheint — die Sgraffitoarbeiten der Italiener.

Die Heimat der Bleiglasur ist der Orient; bereits im Altertum bekannt, hat sie im 16. Jahrh. der türkischen Keramik zur Herstellung ihrer glänzendsten Erzeugnisse gedient und ist dort bis in die Gegenwart bevorzugt geblieben. Im Abendland erhebt sie sich im 15. und 16. Jahrh. zu kunstvollen Werken: die deutschen Öfen und die Hafnergeschirre, bekannt unter dem Namen Hirschvogelkrüge, die Palissyarbeiten in Frankreich. Danach aber läuft ihr die echte Fayence den Rang ab und ihre Verwendung beschränkt sich mehr auf bäuerliche Irdenwaren für den täglichen Gebrauch.

Zinnglasur. Das Angußverfahren konnte entbehrt werden, sobald es gelang, eine undurchsichtige Glasur herzustellen, die den Ton völlig verbirgt und zugleich einen Malgrund für den Farbenauftrag darbietet. Dieser letzte und wichtigste Fortschritt in der Fayencetechnik wurde erreicht durch den Zusatz einer beträchtlichen Menge von Zinnoxyd zu den Bestandteilen der Bleiglasur. Sie wird dadurch weiß gefärbt und undurchsichtig: die modernen Kachelöfen. Auch die Zinnglasur kann in voller Masse gefärbt werden: die Robbiaskulpturen, die spanischen Azulejos. Mit derartigen farbigen Zinnschmelzen hat die spanische und besonders die persische Keramik vom Altertum bis zur Neuzeit viel gearbeitet. Die für die europäische Fayence kennzeichnende Verzierungsart ist dagegen die wirkliche Malerei auf dem weißen Grunde der Zinnglasur. Cipriano Piccolpasso, der Leiter einer Majolikawerkstätte in Castel Durante in Italien, hat uns eine ausführliche Beschreibung des zu seiner Zeit — um die Mitte des 16. Jahrh. — üblichen Verfahrens in dem Werke »Li tre Libri dell' Arte del Vasajo« überliefert. Es ist in

allem Wesentlichen während der Folgezeit in den verschiedenen Ländern Europas unverändert geblieben, bis im 18. Jahrh. eine neue Art der Malerei aufkam.

Die auf der Töpferscheibe gedrehten oder bei nicht kreisrundem Querschnitt in Hohlformen aus Gips ausgedrückten Gefäße aus dem sorgfältig gereinigten, meist aus verschiedenen Erdarten gemischten Ton erhalten zuerst in einem mäßigen Feuer die nötige Härte und Trockenheit. Die pulverisierte Glasurmasse wird mit Wasser zu einer milchartigen Flüssigkeit angerührt. Der Auftrag der Glasur geschieht durch ein kurzes Eintauchen des verglühten Gefäßes in dieses Glasurbad. Der trockene Scherben saugt sofort das auf ihm haftende Wasser ein und die darin enthaltene Glasurmasse bleibt als pulverige weiße Schicht auf der Oberfläche haften. Auf diese rohe Glasur wird mit den ebenfalls pulverisierten und mit Wasser angerührten Farben — es sind zumeist mit Metalloxyden gefärbte Glasflüsse — gemalt. Die Malerei ist schwierig und erfordert eine sichere, die Wirkung jedes Striches im voraus erkennende Hand, da von der trockenen Glasurmasse die flüssige Farbe augenblicklich eingesogen wird, so daß die Verbesserung eines verfehlten Pinselstriches nahezu ausgeschlossen ist. Nach dem Eintrocknen der Hauptfarben können noch einige Abschattierungen und das Aufsetzen der Lichter vorgenommen werden. Nach Vollendung der Malerei werden die Gefäße, gegen die direkte Einwirkung der Flammen und gegenseitige Berührung durch umhüllende Tonkapseln geschützt, einem zweiten Brand, dem Scharffeuer ausgesetzt. In diesem schmilzt die Glasur und teilt ihren Glanz und ihr Feuer den Farben mit, die nun ein Bestandteil der Glasur selbst geworden sind. Die Anzahl der für diese Scharffeuermalerei auf der rohen Glasur geeigneten Farben ist wegen der Höhe des zum Schmelzen der Glasur nötigen Hitzegrades beschränkt. Piccolpasso zählt aus seiner Erfahrung nur Zinnweiß, Kupfergrün, Antimongelb hell und dunkel, Manganviolett und -braun, und Kobaltblau auf. Durch Mischung dieser Farben kann die Fayencepalette noch um einige Nuancen und um Schwarz vermehrt werden.

Die italienischen Majolikamaler des 16. Jahrh. und nach ihnen die Delfter Meister haben sich die Schwierigkeit der Malerei auf dem lockeren Grund der rohen Glasur durch ein etwas komplizierteres, sinnreiches Verfahren zu erleichtern gewußt. Sie mischten in die Glasurmasse eine reine, weiße Erde und gewannen dadurch einen härteren und dichteren Malgrund, der die Farben weniger gierig aufsog und dadurch dem Maler eine feinere Modellierung und Ausführung der Einzelheiten gestattete. Um die glanzlose Trockenheit

dieser einem Anguß sich nähernden Glasurmasse wieder zu beheben, wurde das bemalte Gefäß vor dem Brande mit einer zweiten Glasur, diesmal einer farblosen, durchsichtigen Bleiglasur, überfangen. Die Italiener brachten auch diese von ihnen coperta genannte Überglasur durch Eintauchen in das Glasurbad auf das Gefäß, während die Holländer nur die Schauseite damit besprengten. Das doppelte Glasieren hat außer der Erleichterung für den Maler noch den weiteren Vorteil, daß die durchsichtige Überglasur den Fayencen einen weit lebhafter spiegelnden Glanz verleiht, als es die Zinnglasur allein imstande ist.

Eine dritte Art der Malerei brachte im 18. Jahrh. der Wunsch zur allgemeinen Herrschaft, den Farbenreichtum des Porzellans auch in der Fayence zu erreichen. Diesem Vorbild entsprechend wurden die mit leicht schmelzbaren Flußmitteln gemischten Farben auf die bereits fertig gebrannte Glasur aufgemalt und in einem dritten Feuer von geringer Dauer und Stärke eingebrannt. Die Glasur gerät dabei nicht wieder in Fluß, die Verbindung der Farben mit der Glasur ist daher weniger innig, als bei der Malerei für das scharfe Feuer. Nach dem dabei üblichen Ofen wird dieses Verfahren als Muffelmalerei bezeichnet. Seine Vorzüge sind eine viel reichere Palette, da eine Menge dem Scharffeuer nicht widerstehende Farben herbeigezogen werden können, ferner eine völlige Freiheit der Malerei bis zur feinsten Miniaturausführung. Aber die kraftvolle Wirkung der Scharffeuerfarben, die den künstlerischen Wert der Fayence dem Porzellan gegenüber begründet, ging mit der Überglasurmalerei verloren.

Nur die mit undurchsichtiger, also zinnhaltiger Glasur überzogenen Tonwaren werden als echte Fayence im engeren, technischen Sinne bezeichnet. Das Verdienst der Erfindung der Zinnglasur kann wiederum der Orient für sich in Anspruch nehmen. Wenn auch über die Bestandteile der assyrischen und babylonischen Glasflüsse noch Zweifel obwalten, so ist doch mit Sicherheit festgestellt worden, daß die Wandfliesen aus dem Achämenidenpalaste zu Susa in Persien (um 500 v. Chr.), die gegenwärtig die Sammlungen des Louvre zieren, mit zinnhaltigen, farbigen Glasuren überzogen sind. Aber obwohl die orientalische Keramik die Zinnglasur Jahrtausende hindurch kannte, ist sie doch über eine primitive Art ihrer Verwertung nicht hinausgekommen. Sie begann damit, daß sie in der Masse gefärbte Glasflüsse unmittelbar auf den Tonkern in Flächen nebeneinander setzte; sie übertrug späterhin dieselbe Verzierungsart auf einen bereits mit weißer Glasur überdeckten

Scherben; sie brachte schließlich auf weißglasierten Geräten Muffelmalereien an.

Die der echten Fayence angemessenste Behandlung, die Malerei auf der ungebrannten Glasur, die ist dem Orient bis auf den heutigen Tag — von wenigen Ausnahmen abgesehen — fremd geblieben.

Italien war es, das im 15. Jahrh. zuerst mit diesem Verfahren die Kunsttöpferei bereicherte. Herangebildet und geschult durch die in ihrem Wesen verwandte Freskomalerei, wurden die Italiener zur Fayencemalerei hingeführt und dadurch in den Stand gesetzt, den höheren Ansprüchen zu genügen, die der entwickelte Kunstsinn der Renaissance auch an die Werke der Kunsttöpferei stellte. Mit diesem Schritte erst löste sich die Fayence aus den Fesseln orientalischer Überlieferung, wurde der Grund gelegt zu ihrer vielseitigen Fortbildung in Europa. Von den Majoliken Italiens an bleibt die Malerei auf dem weißen Grund der rohen Glasur bis zum 18. Jahrh. das Kennzeichen der europäischen Fayence, während der Orient die in der Masse gefärbten Glasflüsse beibehält, sofern er überhaupt mit Zinnglasuren arbeitet.

Die geschichtliche Entwicklung der Fayence.

Der Orient.

Der Keramik des Orients war vom Altertum herauf ein ungleich weiterer Wirkungskreis als der abendländischen gewährt durch ihre enge Verbindung mit der Baukunst. Die Bekleidung der Wände mit Fayencefliesen, den Ägyptern bereits bekannt, in Babylonien, Assyrien und dem achämenidischen Perserreiche weiter ausgebildet, wurde die bevorzugte Art der künstlerischen Flächenverzierung, welche die orientalische Monumentalbaukunst in muhammedanischer Zeit gepflegt hat. Blieb dieser wirkungsvolle Schmuck in den westsarazenischen Ländern auch vorwiegend auf die Innenräume beschränkt, so entfaltete er sich um so reicher im Gebiete der in der Architektur überlegenen ostislamitischen Kunst. Bei den Moscheen, bei den in ihrer Bauanlage verwandten Lehranstalten (Medresse), bei den Grabgebäuden (Turbe) aus der Blütezeit neupersischer und osmanischer Kunst sind nicht nur die äußerlich hervorragenden Bauteile, die Kuppeln und großen Portale mit den im Farbenglanz weithin strahlenden Fayencen gänzlich überkleidet, auch im Innern überziehen sie gelegentlich die ganze Fläche der Wände. Selten fehlen sie hier, um die Gebetnischen (Mihrab), welche die Richtung nach Mekka dem Betenden angebend ungefähr dem Altar der christlichen Kirche entsprechen, als die der kostbarsten Zierde würdigen Stellen zu kennzeichnen. Enger begrenzt ist wohl die Fliesenbekleidung an öffentlichen Profanbauten und noch bescheidener am privaten Wohnhause. Immerhin haben aber noch viele Karawansereis, Basare, Bäder und Brunnenanlagen älterer Zeit reichen keramischen Schmuck aufzuweisen.

Die Fliesen haben sich trotz des oft trostlosen Verfalles älterer Kunstdenkmäler im Orient noch in imponierender Fülle erhalten. Durch ihre feste Verbindung mit den Gebäuden sind sie vor Zerstörung und Verschleppung besser

geschützt, als das von Hand zu Hand wandernde zerbrechliche Gefäß; an vielen dem Kultus dienenden und dadurch geheiligten Bauten sind sie den Einwirkungen des Kunsthandels fast gänzlich entzogen. Da die Bauzeit der meisten bedeutenden Denkmäler annähernd bekannt ist, bieten die dadurch fest datierten Fliesen ein wichtiges, leider noch wenig erforschtes Material für die Geschichte der morgenländischen Kunsttöpferei.

Bei der regen Baulust auch solcher Völker, die wie die Seldschuken, Mongolen und Osmanen sich während ihrer Herrschaft in einzelnen Ländern des Orients den Ruf besonderer Kulturfreundlichkeit nicht erwerben konnten, fehlte es der Fliesenindustrie selbst in unruhigen Zeiten nicht an höheren Aufgaben. Mußten ihre Fortschritte schon notwendigerweise auf die mit gleichen Mitteln arbeitende Gefäßbildnerei einen fördernden Einfluß ausüben, so kam der letzteren ein religiöses Vorurteil, das den Gebrauch edelmetallener Gefäße verpönte, noch zu Hilfe. Im großen und ganzen ist der Entwicklungsgang der beiden Zweige morgenländischer Töpferkunst ein gleichartiger, doch stehen jedem von ihnen technische Verfahren zu Gebote, die auf die Schwesterkunst mit Erfolg nicht anzuwenden waren.

Der Mangel an ausreichenden geschichtlichen Anhaltspunkten und an sicheren Nachrichten über die örtliche Herkunft muß dazu führen, die vielgestaltigen Erzeugnisse der durch die Kultur des Islam geeinigten Völker nach ihren technischen Eigenschaften einzuteilen. Dabei ist zu beachten, daß die Unterschiede zwischen alkalischen, bleihaltigen und Zinnglasuren an den orientalischen Töpferwaren weniger scharf ausgeprägt sind, als an den europäischen. Der ganze Orient verarbeitet statt des natürlichen Töpfertones eine künstliche Masse aus etwa 90 Hundertteilen Kieselsäure, die durch 3 Teile Tonerde plastisch gemacht und mit 6 Teilen Alkalien gebunden ist. Sie beansprucht einen annähernd hohen Kieselgehalt bei den Glasuren; die Bleiglasur wird strengflüssig und auch die Zinnglasur wird dadurch stark glasig und nähert sich in ihrer Erscheinung den alkalischen und Bleiglasuren.

Innerhalb der durch ihre stoffliche Besonderheit gekennzeichneten Gruppen ordnen sich die zusammengehörigen Gegenstände nach ihrer Verzierung, in welcher die im Laufe der Zeit eintretenden Stilwandlungen und die nationalen Geschmacksunterschiede zum Ausdruck gelangen. Die auf diesem Wege ermöglichten Bestimmungen der engeren zeitlichen und örtlichen Herkunft sind keineswegs so genau, wie sie bei den Erzeugnissen des europäischen Kunsthandwerks zumeist zu erzielen sind. Denn die Entwicklung

des Ornaments im Orient ist eine viel langsamere als im Abendland. Wenn auch die alte Anschauung von seiner fast gänzlichen Unveränderlichkeit schon wesentlich eingeschränkt ist und manche eingreifende Wandlungen zu verfolgen sind, so läßt sich doch nicht verkennen, daß einzelne Formen, wie die Arabeske, sich ohne für uns merkbare Veränderung jahrhundertelang im Gebrauch erhalten. Dazu kommt, daß ihre gleichmäßige Verbreitung über den ganzen muslimischen Länderkomplex häufig auch die Unterschiede des nationalen Geschmackes verwischt. Man muß sich daher für den Orient meist mit ziemlich weit umfassenden Datierungen begnügen, und auch für diese ist eine durchaus beweiskräftige Bürgschaft nicht allzeit zu erhalten.

Die Fayencen mit farbigen Zinnglasuren.

Die Töpferarbeiten des orientalischen Altertums sind mit Ausnahme einiger ägyptischen Proben in Schr. 335 im Kunstgewerbe-Museum nicht vertreten; Beispiele davon befinden sich in der ägyptischen Abteilung der kgl. Museen. Die Ägypter verstanden es schon frühzeitig, ihren alkalischen Glasuren mancherlei Farben zu verleihen. Es scheint, daß bei ihnen die Glasur weniger praktischen, als rein dekorativen Zwecken diente. Denn die Anzahl der erhaltenen Gefäße ist sehr gering neben der Menge der glasierten Statuetten und Schmucksachen. In der Blütezeit ihrer Fayence, die durch die dem 14. Jahrh. v. Chr. angehörenden Funde von Tell el Amarna veranschaulicht wird, stehen die Glasuren auch zur Verzierung mehrfarbiger, in Relief geformter Wandfliesen in starkem Gebrauch.

In der gleichen Verwendung finden sie sich wieder in Babylonien und Assyrien. Aus dieser Quelle hat Persien die Fayence überkommen. Das stattlichste Denkmal altorientalischer Keramik bilden drei Wandbekleidungen aus Fliesen, die von M. Dieulafoy in den Ruinen des Königspalastes von Susa in Persien gefunden wurden und jetzt im Museum des Louvre in Paris in der ursprünglichen Ordnung zusammengesetzt sind. Auf dem umfangreichsten und ältesten Teile, einem über 11 Meter langen und 3,60 Meter hohen Fries aus der Zeit Darius I. (um 500 v. Chr.) sind in flachem Relief dargestellt zwölf überlebensgroße Krieger in jener Tracht und Ausrüstung, wie sie Herodot der Leibwache achämenidischer Herrscher zuschreibt. (Abb. 1.) Aus dem ein Jahrhundert jüngeren Palaste des Artaxerxes Mnemon stammen die weiteren Teile: eine Treppenbekleidung mit Palmetten und ein Wandfries mit schreitenden Löwen.

Die Reliefs und der Grund der Fliesen sind mit in der Masse blau, grün, gelb, weiß und schwarz gefärbten Zinnschmelzen bedeckt. Ihr Auftrag geschah in der Weise, daß zuerst die Linien der Zeichnung in unschmelzbarer Tonmasse aufgemalt wurden. In die dadurch gebildeten Zellen sind die Glasuren eingetragen, so daß bei ihrem Schmelzen im Brande eine Vermischung der Farben vermieden wird.

Diese Zellentechnik hat sich in Persien bis in die Neuzeit erhalten.

Ein ununterbrochenes Fortleben läßt sich allerdings nicht nachweisen. In sassanidischer Zeit hat jedenfalls das Vorherrschen des hellenistisch-römischen Einflusses die orientalische Freude an keramischem Bauschmuck zurückgedrängt. Auch aus den ersten Jahrhunderten der muslimischen Kunst fehlen verwandte Denkmäler. Man muß bis auf den Beginn des 15. Jahrh. n. Chr. heruntergehen, um wieder auf gleichartige Fayencen zu stoßen. Aber das unveränderte Wiedererscheinen derselben Zellentechnik im 15. Jahrh. macht trotz der fehlenden Zwischenglieder eine Erhaltung der altorientalischen Überlieferung durch die Perser wahrscheinlicher als eine Neuerfindung.



Abb. 1. Teil einer Wandbekleidung aus Susa, um 500 v. Chr. In Relief geformte Ziegel mit farbigen Zinnglasuren zwischen »toten Rändern«. Höhe: 3,60 m. Museum des Louvre in Paris. Nach Deck.

Die ältesten fest datierten Beispiele enthalten die Bauten des Osmanen-Sultans Mohammed I in Brussa, und zwar die von Ilias Ali 1424 vollendete »Grüne Moschee« (Yeschil Dschami) und die »Grüne Turbe«, das Grabgebäude des

Bauherrn. Die Fliesen bedecken hier nicht, wie in türkischen und persischen Bauten des folgenden Jahrhunderts, die ganzen Wände, sondern sind auf einzelne bedeutendere Teile des Baues zusammengefaßt. In beiden Bauwerken ist das Mihrab gleichartig ganz mit Fayence bekleidet. Die Nische selbst ist mit Platten ausgelegt, oben mit einem glasierten Stalaktitengewölbe abgeschlossen und mit einer breiten Umrahmung aus verschieden gemusterten und profilierten Fliesenstreifen eingefaßt. Ähnliche Ausstattung tragen in der grünen Moschee erkerartige Räume, deren einer die Loge des Sultans genannt wird und in der Turbe das Eingangsportal mit einer seitlich angebrachten Nische. (Farbige Aufnahmen der Brussa-Fliesen bei L. Parvillée, Architecture et décoration turques au XV. siècle.)

Bruchstücke dieser glasierten Bauteile, zum Teil der Mihrabumrahmung der grünen Moschee, zum Teil der Portalbekleidung der Turbe Mohammeds entnommen, sind ausgestellt an Wand 202, Galerie 43 (oben, Mitte). (Moderne Fayenceschüssel in gleicher Technik von Parvillée in Paris in Schr. 252.) Diese der ältesten Bauausstattung, also der Zeit vor 1424 angehörigen Fayencen sind aus ziegelrotem, sandigem Ton geformt, auf den die Glasuren unmittelbar aufgeschmolzen sind. Die etwas trüben Farben sind hell- und dunkelblau, grün, gelb, weiß und die aus dem Mangan sich ergebenden violetten und braunen Töne. Auf dem weißen Email sind Spuren von Vergoldung erkennbar. Die Farbenflächen sind wie an den Fliesen von Susa durch die vorher aufgemalten schwärzlichen Umrißlinien, die sog. »toten Ränder« voneinander getrennt. Stellenweise ist das Muster in flachem Relief vorgeformt. Zur Vermeidung der toten Ränder ist an einigen Borten ein abweichendes Verfahren angewandt; die Fliesen sind in Formen gepreßt, so daß sich die Muster etwa einen Zentimeter hoch in steilem Relief vom Grunde erheben. Die Glasuren liegen nur auf der Oberfläche des Musters, ohne zum Grund hinabzureichen; die trennenden Ränder sind daher als entbehrlich fortgeblieben. (Ein Beispiel aus der Yeschil-Turbe an Wand 202.) Reliefliesen dieser Art in den Farben weiß und blau haben sich aus dem 15. Jahrh. noch an dem Grabmal Schar-arab auf der Begräbnißstätte Schah-Zendan in Samarkand erhalten. (Abgebildet bei Simakoff, L'art de l'Asie centrale, Tafel 39, 40.)

Die Muster der Brussa-Fliesen sind vorwiegend dem Formenkreis der reinen Arabeske entnommen, mit ihr verbunden sind Blütenranken in persischer Stilisierung.

Neben solchen Fayencen in der altorientalischen Technik enthalten die Bauten Mohammeds I in Brussa auch bereits Fliesen einer vorgeschritteneren Art. Es scheint

nämlich, daß der Glasurauftrag unmittelbar auf dem rohen Tonkern zu einer ganz sauberen und klaren Wiedergabe verwickelter Muster nicht ausgereicht habe. Der Fortschritt bestand darin, daß nun die ganze Schauseite der Fliesenplatten vorerst mit einer weißen Zinnglasur überzogen wurde. Auf diesem glatten Malgrund, nachdem er fertig gebrannt, wurden die Umrisse wieder in dunkler Farbe vorgezogen und dann die so umrahmten Felder mit den gefärbten Glasflüssen in einem weiteren Brande ausgefüllt. Wo es das Muster erfordert, bleibt der weiße Grund ausgespart, im übrigen verschwindet er für das Auge gelegentlich völlig unter den deckenden grünen, gelben und blauen Schmelzen.

Rein technisch genommen hat man es hier bereits mit einer Überglasur- oder Muffelmalerei zu tun, die für eine freie malerische Verzierung sich eignete; aber die Macht der Überlieferung hielt noch für Jahrhunderte die strengen, aus fest umgrenzten Farbflächen mit toten Rändern gebildeten Muster fest.

Die beiden Gebäude Mohammeds I in Brussa enthalten die einzigen bisher veröffentlichten Beispiele echter Zinnfayence auf türkischem Boden; drei Fliesen dieser Herkunft an Wand 202 veranschaulichen deutlich die vorgeschrittene Technik und geben mit ihrer auffallenden Bevorzugung der grellen kupfergrünen Farbe eine Erklärung der Benennung grüne Moschee und grüne Turbe. Weitere Denkmäler dieser Fliesengattung finden sich (nach gütiger Mitteilung von Prof. F. Sarre) in der ebenfalls der Zeit Mohammeds I entstammenden »Grünen Moschee« von Nicäa, in der Turbe der Prinzen Mohammed und Dschehangir, der Söhne Solimans I, und in der Turbe Abraham-Pascha, beide in Konstantinopel bei der Moschee Schahzade gelegen. Das 16. Jahrh. bringt mit dem politischen Aufschwung des türkischen Reiches eine selbständigere Richtung der osmanischen Kunst. Die Zeugen persischer Tätigkeit — als solche sind die besprochenen Fliesen von Brussa zu betrachten — verschwinden allmählich und an ihrer Stelle tritt eine grundverschiedene Art der Fayence in allen Gebieten, die unter türkischer Hoheit stehen.

Dagegen ist die echte Fayence mit der durch den weißen Malgrund verfeinerten Technik in ihrer alten Heimat Persien das beliebteste Material der Fliesenfabrikation während der das 16. und 17. Jahrh. umfassenden Regierungszeit der Sefevidendynastie geworden. Die Fliesen sind mit den Bauten der sefevidischen Herrscher über das ganze Land zerstreut; die schönsten und umfangreichsten Denkmäler besitzt naturgemäß ihre Residenzstadt Ispahan. Zwar

sind viele der von Schah Abbas I und seinen Nachfolgern errichteten Profanbauten während der Afghanenherrschaft im 18. Jahrh. zerstört worden, aber Schah Abbas I Hauptwerk, die um 1590 erbaute königliche Moschee (Mäsdschid Schah) ist mit ihrem überreichen Fayenceschmuck noch leidlich erhalten. Der Hauptmoschee in der Ausstattung nahe verwandt sind in Ispahan die Moschee Scheik Luft Ullah und aus späterer Zeit die von Schah Hussein um 1710 errichtete Medresse der Mutter des Schah, ferner eine Moschee der Stadt Kumische. Die persischen Fliesen (unter den Stücken an Wand 202 befinden sich einige Platten aus der Mäsdschid Schah in Ispahan) sind technisch den Brussa-Fayencen mit Muffelfarben durchaus gleichartig. In den Mustern dagegen sind die arabische Schrift und die Arabeske untergeordnet; in den Vordergrund tritt jenes großzügig gezeichnete, streng stilisierte Rankenwerk, das in den gleichzeitigen persischen Luxusteppichen eine so schöne Ausbildung gefunden hat. An den Profanbauten sind auch figürliche Darstellungen, Gartenszenen, Jagden und Kämpfe aus der iranischen Heldensage sehr beliebt. Die besten Fliesen dieser Art befinden sich in einem Pavillon des von Abbas I angelegten Gartens Tschehar-Bag in der Armenierstadt Dschulfa bei Ispahan. (Ein schönes Fliesenbild mit gelben Reitern aus Ispahan und kleinere Figurenfliesen an Wand 202.) (Abb. 2.) Die Farben sind dieselben wie in Brussa, doch ist eine sehr reichliche Verwendung von Gelb für den persischen Geschmack kennzeichnend; Rot fehlt bis zum 18. Jahrh. Nicht immer ist die ganze Farbenreihe der Zinnemails gleichzeitig ausgenützt. Gerade in Persien und in dem von Persien künstlerisch ganz abhängigen Samarkand waren die Fliesen besonders häufig, die nur in blau und weiß ausgeführt sind. Hierher gehören namentlich die in Moscheen massenhaft angebrachten Platten mit Inschriften, die sich weiß vom blauen Grunde abheben. (Wand 202 und Pultschr. 262.) Auch für die äußere Bekleidung der Kuppeln und Minaretts wurden meist zweifarbige Fliesen gewählt; häufig sind an diesen Bauteilen einfarbig dunkelblau oder türkisblau glasierte Fliesen mit weißen Platten oder mit Rohziegeln zu geometrischen Mustern zusammengestellt.

Im 18. Jahrh. tritt bei gleichbleibender Technik eine merkliche Veränderung in der Verzierung der Fliesen ein. Diese Wandlung ist vornehmlich durch den Einfluß der als »famille rose« bekannten Gattung des chinesischen Porzellans hervorgerufen und durch die der Spätzeit persischer Kunst eigentümliche naturalistische Richtung gefördert worden. Die festen Umrißlinien der Farbflächen



Abb. 2. Persisches Fliesenbild aus Ispahan um 1600.

werden mehr und mehr vernachlässigt und man geht allmählich zur freieren Überglasurmalerei über. An die Stelle der streng stilisierten Ranken treten Blumensträuße, die in der Ausführung der Einzelheiten sich an die Vorbilder des europäischen und chinesischen Porzellans anlehnen. Letzteren ist ein rosenrotes Email entnommen, das vom 18. Jahrh. an den persischen Fayencen selten fehlt, so daß es als sicheres Kennzeichen der späteren Herkunft gelten kann. (Ein derartiges Fliesenfeld an Wand 201.) Mit dem Aufgeben der alten Muster war ein rascher Verfall verbunden. Nur Schiras hat noch gute Arbeiten der Spätzeit hervorgebracht. Die Stadt war nach der Mitte des 18. Jahrh. die Residenz Kerim Khans, der sie mit Moscheen, Medressen, Bädern und Basaren verschönerte, an welchen sich noch Fliesenfelder von künstlerischem Werte erhalten haben. In Teheran aber, der Hauptstadt der noch gegenwärtig herrschenden Kadscharendynastie, veranschaulichen die Fliesen des 18. und 19. Jahrh. bereits den tiefsten Verfall in Zeichnung und Technik. (Fliesenfelder aus Teheran an Wand 201.)

Für die runden Flächen der Gefäße ist die Technik der toten Ränder naturgemäß wenig geeignet gewesen. Das Museum besitzt nur ein Beispiel für die Übertragung der alten Zellentechnik auf die Gefäßtöpferei, einen Napf, der sich durch das rote Email als eine Arbeit des 18. Jahrh. zu erkennen gibt. (Schr. 338.) Häufiger sind Geschirre mit der bequemer zu handhabenden Muffelmalerei auf weißer Glasur. Die drei Beispiele des Museums (Schr. 338), den Werkstätten von Schiras zugeschrieben, zeigen die Abhängigkeit vom europäischen und chinesischen Porzellan. Gegenwärtig ist der Betrieb in Schiras erloschen, nur in Kaschan, seit alters her einem Hauptort der persischen Keramik, und in Natinz werden noch Gefäße mit farbigen Zinnglasuren gearbeitet.

Zu den echten Fayencen gehört noch eine Gruppe von Geschirren von bescheidener Wirkung, die sich aber in ihrer persischen Heimat einer allgemeinen Schätzung erfreuen. Es sind die Gefäße mit einfarbiger, türkis- oder dunkelblauer, seltener brauner und grüner Glasur. Ist eine weitere Verzierung vorhanden, so beschränkt sie sich auf eine oder zwei Reihen im Relief gepreßter Rosetten, die heller durch die auf ihnen nur dünn aufliegende Glasur hindurch scheinen. (Schr 338.) Sie werden seit ältesten Zeiten in Persien gearbeitet; wie im frühen Mittelalter, so genießt auch heute noch Kaschan den Ruhm, die besten türkisblauen Glasuren zu erzielen. Einfarbig türkisblaue Fliesen an Wand 202.

Die Geschichte der Fayence im westsarazenischen Orient ist bis jetzt noch nicht genügend aufgeklärt. Jeden-

falls steht fest, daß hier ein ähnlich vielseitiger und schaffensfreudiger Betrieb wie bei den ostislamitischen Völkern nicht bestanden hat. Es scheint, daß die Fayence sich dort unter dem Einflusse Spaniens entwickelt hat, ohne aber zu erheblichen Leistungen von selbständiger Bedeutung zu gelangen. Zwei große Fliesenfelder aus der Moschee von Kairuan in Tunis, dem 17. oder 18. Jahrh. angehörend (an der Haupttreppe), zeigen sowohl in der Technik der ziemlich roh ausgeführten Scharffeuermalerei, wie in der Zeichnung des Rankenwerkes unverkennbare Einwirkungen der europäischen Keramik. Als letzte Ausläufer dieser nordafrikanischen Töpferei sind die in bäuerlichem Betrieb gefertigten Fayencegeschirre mit Scharffeuerverzierungen zu betrachten, die gegenwärtig aus Marokko ausgeführt werden. (Raum 127 nur nach vorhergegangener Meldung zugänglich.)

Fayencen mit Lüsterverzierung.

Die Verzierung von Fayencen mit metallisch schillernden Farben (reflêt métallique) gehört in das Gebiet der Muffelmalerei. Die färbenden Stoffe bestehen nach den Erfahrungen des Keramikers Deck, die mit alten spanischen Rezepten übereinstimmen, aus Schwefelverbindungen von Kupfer, Silber und Eisen, die mit Ocker gemengt werden. Auf die fertig gebrannte, durchsichtige oder undurchsichtige Glasur aufgemalt, haften sie nach einem mäßigen Brande in äußerst dünner Schicht und erscheinen nach einer Politur in reinem Metallglanz. Wie jede Überglasurmalerei ist der Lüster vergänglich und namentlich auf den weicheren Bleiglasuren der Abnutzung unterworfen.

Das eigenartige und wirkungsvolle Verfahren der Lüsttrierung ist durch die spanischen Fayencen allgemein bekannt und in den Majoliken von Gubbio zur höchsten Vollendung gebracht worden. Sein Ursprung aber ist zweifellos im Orient zu suchen. Über Ort und Zeit der Entstehung ist Sicheres noch nicht festgestellt. Man hat eine Stelle aus der »Diversarum artium schedula« des deutschen Mönches Theophilus (um 1100) damit in Verbindung gebracht, in welcher er von den glasierten Tonwaren der Griechen, d. h. der Byzantiner spricht. Aber nach dem Wortlaut handelt es sich um eine wirkliche Vergoldung auf farbig bemalten Fayencen. Es liegt nahe, die ursprüngliche Heimat der Fayencen mit Metallreflex in Persien zu suchen, weil dort lüstrierte Fliesen an den Wänden mittelalterlicher Moscheen noch in Mengen vorhanden sind, während in den westsarazenischen Ländern, von Spanien abgesehen, derartige Zeugnisse fehlen. In vielen Fällen wird die Annahme,

daß die Araber ihre technischen Kenntnisse in kunstgewerblichen Dingen von den Persern überkommen haben, nicht fehl gehen. Hier aber ist ein sicherer Beweis nicht zu führen. Das früheste Datum auf persischen Fliesen nennt das Jahr 1217 christlicher Zeitrechnung. In Spanien erwähnt zuerst goldfarbige Geschirre der Geograph Edrisi, der während der ersten Hälfte des 12. Jahrh. lebte. Für den Vorrang Ägyptens wird gewöhnlich das Zeugnis des Persers Nassiri Khosrau ins Feld geführt, der auf seinen Reisen (1035—1043) die Stadt Fostat, an deren Stelle später Kairo trat, besuchte. Khosrau lobt die Geschirre von Misr, einer Vorstadt von Fostat, die so durchscheinend seien, daß man durch die Wand einer Vase die außen angelegte Hand sieht. Die Farben, mit welchen sie verziert sind, vergleicht er mit denen eines schillernden Stoffes, »die Töne ändern sich nach der Stellung, die man dem Gefäß gibt«. Das letztere Kennzeichen würde am besten mit Lüstrierung zu erklären sein; man hat daher diesen Bericht um so eher auf Lüsterfayencen bezogen, als sich Scherben von solchen in der Tat im Schutte der im Jahre 1168 zerstörten Stadt Fostat gefunden haben. Aber das von Nassiri Khosrau am stärksten betonte Kennzeichen, die Transparenz, fehlt den Bruchstücken aus Fostat ebenso vollständig, wie den persischen und spanischen Fayencen des Mittelalters. Diejenigen Lüsterfayencen, die uns erhalten sind, kann Nassiri Khosrau also nicht gemeint haben; Geschirre, die seiner Beschreibung entsprechen, sind nicht bekannt. Die Angaben des persischen Schriftstellers tragen zur Erkenntnis der Frage nach der Entstehung des Verfahrens also nicht bei. Auch in Bagdad sucht man den Ursprung der Lüsterfayence, weil einige goldglänzende Fliesen in der Moschee Sidi Okba zu Kairuan, die dem Ende des 9. Jahrh. zugeschrieben werden, der Überlieferung nach aus Bagdad stammen sollen. Doch ist der Wert solcher Überlieferungen sehr zweifelhaft, und man muß sich mit der Tatsache vorläufig begnügen, daß im 12. Jahrh. diese Gattung im ganzen Bereich des Islam bekannt war, daß aber nur in Persien und Spanien ihr ein längeres Leben beschieden war.

Die Fliesen mit Lüstrierung sind fast ausschließlich persischer Herkunft. (Pulte 262—264). Zahlreiche, zum Teil verfallene Bauten aus dem späteren Mittelalter besitzen nach den Berichten von Jane Dieulafoy noch größere Mengen davon in der alten Verwendung. Das hervorragendste Denkmal bilden die Fliesen in dem Grabgebäude eines Nachkommen eines der heiligen Imame, der Imamzade Yaya zu Veramin, einer bei Teheran gelegenen Stadt, die nach dem Falle der älteren Hauptstadt Ray im 13. Jahrh.

emporblühte. Die Fliesen wurden dem seldschuckischen Bau nach Ausweis der Inschriften auf den Fliesen selbst im Jahre 1262 zugefügt; sie bedecken die Wände des Innen-

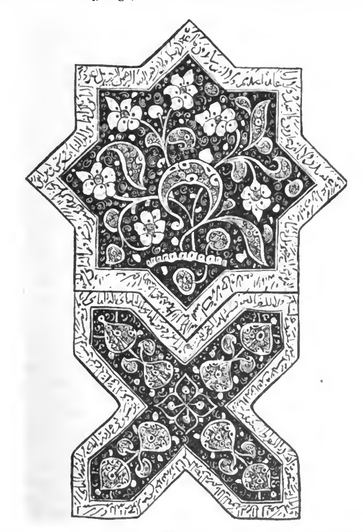


Abb. 3. Lüstrierte Kreuz- und Sternfliesen aus der Imamzade Yaya zu Veramin in Persien, datiert vom Jahr 1262. Breite: 0,31 m. Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

raumes, das Mihrab und den Sarkophag. Eine größere Anzahl davon ist in europäische Sammlungen gekommen; das Museum besitzt zwei, die sich vor den Fliesen aus anderen Bauten durch ungewöhnliche Größe aufzeichnen. (Abb. 3.)

Den Fayencen von Veramin steht an Schönheit zunächst das aus lüstrierten Platten aufgebaute große Mihrab in der Moschee Meidan zu Kaschan, erbaut im 14. Jahrh. Die drei Spitzbogenfelder der Mitte sind mit in Relief geformten Arabesken gefüllt und von großen Inschriftplatten umrahmt. Weitere Lüsterfliesen bergen noch die Moscheen von Kaswin, Kum, Khonsar, Mesched, Natinz und Tebris. (Abb. 4.)

Die Fliesen sind regelmäßig als achtspitzige Sterne und gleicharmige Kreuze, die in den von vier Sternen umrahmten Raum passen, geformt, wo nicht die spezielle Verwendung der Platte als Zwickelfüllung, als Teil umlaufender Friese mit Inschriften oder eines Mihrabs eine andere Form bedingt. Die durch die Kreuz- und Sternform hervorgerufene geometrische Wandmusterung wird noch verstärkt dadurch, daß an jeder Fliese der Rand durch die Bemalung von dem eigentlichen Muster deutlich abgesetzt ist. Nicht immer sind, wie an den Fliesen von Veramin der Fall, beide Formen — Sterne und Kreuze — mit Lüsterbemalung versehen. Häufig war die Lüstermalerei auf die Sternplatten beschränkt, während die Kreuze mit einfarbigem, türkisblauem Email ohne weitere Verzierung bedeckt sind. Daraus erklärt sich die Seltenheit der Kreuzfliesen in unseren Sammlungen. Eine Wandverkleidung aus wechselnd blauen und lüstrierten Fliesen ist noch vorhanden in dem Grabgebäude eines Scheik Yusuf ben Yakub in Sarvistan bei Schiras, aus dem 14. Jahrh.

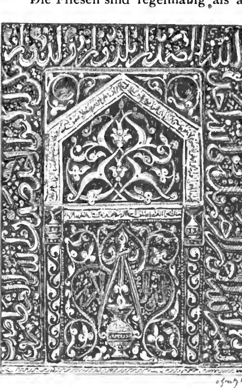


Abb. 4. Lüstrierte Fliesen in Relief geformt, Füllung einer Mihrabnische. Persien, 14. Jahrh. Höhe etwa 0,60 m. S. Kensington Museum in London.

Die Glasur der Fliesen ist ausnahmslos zinnhaltig, von elfenbeinartig gelblicher Farbe, die mit dem Goldglanz der Malerei wohl übereinstimmt. Alle datierten Stücke des 13. Jahrh. tragen die Malerei auf *ebener Fläche*. Da es aber bei dieser Wandbekleidung weniger auf eine deutliche und reine Zeichnung, als auf möglichstes Ausnützen des schimmernden Metallglanzes ankam, hat man bald die Oberfläche in flachem und unregelmäßigem *Relief* gepreßt, wodurch sich die Wirkung des Goldglanzes bedeutend erhöht. Außerdem tritt ein starkes Relief regelmäßig dann auf, wenn es sich darum handelt, größere Architekturteile (Zwickelfüllung in Pultschr. 262) oder Mihrabplatten mit weithin sichtbaren Verzierungen oder *Inschriften* zu versehen. Zumeist ist in diesen Fällen die Deutlichkeit noch durch *kobaltblaue Färbung* der Arabesken oder Schriftzeichen verstärkt. Bei den Kreuz- und Sternfliesen geht die im Scharffeuer aufgebrannte Blaufärbung selten über einfache Randstreifen hinaus. In dieser Form findet sie sich schon auf der ältesten bisher bekannten Fliese vom Jahre 1217.

Jede Sternfliese hat ein in sich *abgeschlossenes Muster* — im Gegensatz zu den oben besprochenen persischen und den später zu behandelnden türkischen Fliesen, bei welchen die Muster über die Fugen der quadratischen Platten fortlaufend, die ganze Wand oder doch große Felder zusammenhängend überspinnen.

Die Muster setzen sich aus der Arabeske in einer eigentümlich lappigen, weichen Formbildung, aus Blumen und Pflanzen in naturähnlicher Darstellung und menschlichen und Tierfiguren zusammen. Den letzteren ist bei aller Skizzenhaftigkeit der Ausführung eine auffallende Lebendigkeit und Naturtreue in den Bewegungen nachzurühmen. (Abb. 5.)

Obwohl häufig mehrere Tiere auf einer Platte vereinigt sind, ist die streng symmetrische Gegenüberstellung, wie sie in der orientalischen Textilkunst des Mittelalters vorherrscht, äußerst selten. Sehr beliebt sind dagegen jene dem *Jagdleben* entnommenen *Tiergruppen* — Falken, die sich auf ihre Beute stürzen, Rudel von laufenden Antilopen und Hasen und ähnliches mehr — die von achaemenidischer Zeit an bis zur Gegenwart einen Hauptbestandteil des iranischen Formenschatzes ununterbrochen gebildet haben. Es fällt auf, daß viele Fliesen durch das Herausschlagen der Tierköpfe beschädigt worden sind. Das ist die Folge sunnitischen Glaubenseifers, der an der Darstellung lebender Wesen Anstoß nahm; die Sunniten haben das vermeintliche, vielbesprochene Koranverbot im allgemeinen eingehalten, während sich die der Schiia anhängenden Perser niemals



Abb. 5. Lüstrierte Fliesen mit Tieren; die Ränder blau gemalt; Persien, 13. bis 15. Jahrh. Höhe: 0,25 m. Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

darum gekümmert haben. Es scheint, daß die naturähnliche Pflanzenwiedergabe (durch die in flachem Relief gepreßten Sternfliesen in Pultschr. 263 u. 264 veranschaulicht) erst der späteren Zeit, etwa dem 15. Jahrh. eigentümlich ist; ebenso sind chinesische Tiere, Drachen, der Vogel Foho u. a., auf Fliesen der Frühzeit nicht nachzuweisen. Die Ränder füllen oft Inschriften, vorwiegend Koransuren, gelegentlich aber auch Datierungen enthaltend, oder sie sind mit Linearornament ausgemalt.

Die Muster des Innenfeldes sind immer aus dem lüstrierten Grunde weiß ausgespart, während die Schriftzeichen des Randes häufiger in Lüster aufgemalt sind. Um größere einfarbige Flächen zu vermeiden, sind im Lüster des Grundes kleine Schnörkel, Kreise, Punkte, auch kleine Vögel ausgespart und gleicherweise auf die weißen Flächen des Musters aufgemalt.

Die Farbe des Lüsters wechselt von hellem, blaßgoldenem Ton zu dunklem Bronzebraun und Kupferrot. Technisch ist der Unterschied durch größeren oder geringeren Silbergehalt der färbenden Masse erklärt worden; mit dem Sinken desselben soll der goldige in den kupfrigen Lüster übergehen. Man hat auch versucht, nach diesem Gesichtspunkt das Alter der Lüsterfayencen zu bestimmen, indem der helle Lüster für ein Zeichen des höheren, der dunkle des geringeren Alters angesehen wurde. Dies ist aber insofern nicht stichhaltig, als bereits auf einzelnen Fliesen aus Veramin, also vom Jahre 1262 dunkelbronzefarbiger Lüster vorkommt. Nur das ist im allgemeinen anzuerkennen, daß die trübe kupferrote Farbe ein Zeichen des Verfalles ist; allerdings kann sie gelegentlich auch durch technische Zufälligkeiten hervorgerufen sein.

Die Gefäße aus lüstrierter Fayence sind erheblich seltener als die Fliesen. Bruchstücke sind in ziemlicher Anzahl aus Fostat zutage gefördert worden, die in Technik und Verzierung mit den persischen Fliesen durchaus übereinstimmen. (Vgl. die Fostater Bruchstücke in Schr. 342.) Sie haben die gleiche lappige Arabeske, die gleichen unförmlichen, wenig gegliederten oder sackartigen menschlichen Figuren. Da Fostat im 12. Jahrh. zerstört wurde und an seiner Stelle Kairo sich erhob, ist die Datierung der im British Museum zu London reich vertretenen Scherben mit ziemlicher Sicherheit gegeben. Auch der Boden Persiens hat im Schutte von Ray solche Gefäßreste aufbewahrt. (Abb. 6.) Weil Ray, das antike Rhages und einst die blühendste Stadt Persiens, im Jahre 1221 von den Mongolen Dschingis Khans verwüstet worden war, wird als der äußerste Termin für die Entstehung dieser Gefäße der

Anfang des 13. Jahrh. angenommen. Ganz unanfechtbar aber ist diese Zeitbestimmung für alles in Ray gefundene



Abb. 6. Vase mit Lüsterverzierung; gefunden in Ray in Persien, 13. Jahrh. Sammlung Sarre Berlin.

nicht, denn die Stadt wird trotz der Gründlichkeit der Mongolen in späterer Zeit bis zum 17. Jahrh. noch als

bewohnter Ort erwähnt. Daß sie endlich doch ganz aufgegeben wurde, war die Folge eines Aberglaubens — es lag der Fluch eines Nachkommens des iranischen Heiligen Ali auf der Stadt — und auch durch die Entwicklung des benachbarten Teheran verursacht. Für die lüstrierten Fayencen aber ist die obige Datierung jedenfalls richtig, da sie durch deren Verzierung bestätigt wird. Sie sind in keiner Weise von den Fostater Stücken zu unterscheiden und gleichen demgemäß auch vollkommen den datierten Fliesen des 13. Jahrhunderts. Nur darin weichen sie von letzteren ab, daß bei einigen der Gefäße die Muster nicht ausgespart, sondern in Lüster aufgetragen sind. (Abb. 7.)

Es ist daher auch nicht festzustellen, ob die Funde von Fostat wirklich ägyptische Arbeit sind. Ist dies, wie anzunehmen, der Fall, so stand der Betrieb völlig unter persischem Einflus. Wohlerhaltene Gefäße dieser Art sind selten; es gibt Schüsseln, Näpfe, tiefe Schalen, Kannen und Vasen in der später für Apothekerwaren benutzten Form. Das meiste davon ist in den Museen Londons und der Privatsammlung Godman ebendort vereinigt. (Das ganze Material ist veröffentlicht von H. Wallis in »Notes on some examples of early persian lustre ware« und »Persian ceramic art«.)

Im Kunstgewerbe-Museum ist diese frühe Zeit vertreten durch Fostater Scherben und drei flache Schalen, die als Wandschmuck in mittelalterlichen Kirchen Italiens eingemauert waren (Schrank 342). Die Arabesken, Linear-Ornamente und Inschriften sind in grünlichbraunem Lüster auf gelblich getönte Zinnglasur gemalt; die Innenzeichnung und die Schnörkel sind aus dem Lüster vor dessen Brand ausgehoben. Die Inschrift auf einer der drei Schalen wiederholt mehrfach das Wort »Al-Salameh«, Wohlergehen. Die über den ganzen Grund gehenden Schriftzeichen auf der andern geben den Koranspruch wieder »Es gibt keinen Gott als Gott allein«. Die Schrift des dritten Stückes erweist sich als unleserlich. Eine Zeitbestimmung dieser drei unter sich zusammengehörigen und auch mit den persischen und Fostater Stücken eng verwandten Schalen ist durch ein vollkommen gleichartiges Stück ermöglicht, das an dem im 12. Jahrh. erbauten Rathause von St. Antonin in Südfrankreich (Dép. Tarn et Garonne) als ursprünglicher Wandschmuck eingemauert ist. Ob die Schalen persische oder ägyptische Erzeugnisse sind, ist bei deren Gleichartigkeit schwer zu sagen. Doch spricht der Umstand, daß sie nach Europa im 12. Jahrh. eingeführt worden sind, mehr für die Gebiete am Mittelmeer, als für das abgelegene Persien.

An dieser Stelle mag die in der Sammlung noch fehlende Gattung der sogenannten Siculo-arabischen Fayencen Erwähnung finden. Es sind stattliche Vasen von zwei ver-



Abb. 7. Lüstrierte Kanne mit menschlichen Figuren; Persien, 13. Jahrh. Höhe: 0,15 m. Sammlung Godman in London.

schiedenen Formen: die einen haben einen eiförmigen Körper ohne Fuß und einen kurzen, nach oben etwas verjüngten Hals, die anderen gleichen den später als Apothekenkrügen bekannten Gefäßen. Die Glasur ist immer durchsichtig und meistens kobaltblau gefärbt. Bei einigen sehr seltenen

Stücken ist Malerei in blau und schwarz unter farbloser Glasur angebracht; in der Regel sind die Vasen aber mit Lüstermalerei auf blauer Glasur verziert. Die Muster sind rein orientalisch; eine große Rolle spielt die in Streifen angeordnete arabische Schrift, daneben werden die Arabeske, Laubwerk und Tierfiguren in persischer Art verwendet. (Abb. 8.) Da viele dieser Vasen in Sizilien aufgefunden worden sind, wurden sie als die Erzeugnisse einer sizilianischen Kunsttöpferei aus sarazenischer Zeit betrachtet. Gewichtige Gründe sprechen aber dagegen. Die Vasen sind nach ihren Verzierungen mit ziemlicher Sicherheit dem 13. und 14. Jahrhundert zuzuweisen. Damals aber war Sizilien schon zu lange in christlichen Händen, um noch Kunstwerke von so rein orientalischer Erscheinung, namentlich mit so auffallender Bevorzugung orientalischer Inschriften hervorzubringen. Spanische Herkunft ist wegen der durchsichtigen Glasur ausgeschlossen; dort ist allzeit die Zinnglasur herrschend gewesen. Dagegen ist dasselbe Verfahren mit durchsichtiger, teils farbloser, teils blauer Glasur in Persien seit dem 13. Jahrh. nachzuweisen und in späterer Zeit überaus häufig. Eine Sternfliese der Sammlung (Pultschr. 263) mit einer auf blauem Grund weiß ausgesparten Tiergruppe, einer Gazelle von einem Jagd-Falken verfolgt, kann als Beweisstück für das 14. Jahrh. gelten. Einen Hinweis auf die engere Heimat der Vasen gibt die Inschrift auf einem schönen Exemplar des South Kensington Museums in London, das überhaupt die besten Stücke dieser Gattung besitzt. Sie enthält einen arabischen Segenswunsch an einen Sultan, dessen Name zwar nicht genannt ist, dem aber dieselben wortreichen Titulaturen erteilt werden, die in den Inschriften der tauschierten Messinggefäße aus Mossul und Syrien, der ägyptischen Gewebe und emaillierten Gläser,



Abb. 8. Vase syrisch-ägyptischer Herkunft; blau und schwarz bemalt unter durchsichtiger Glasur. Sog. Siculo-arabische Fayence. Höhe etwa 0,35 m. South Kensington Museum in London. Nach Fortnum.

die Namen der Mamelukensultane Ägyptens aus dem 13. und 14. Jahrh. begleiten. Auch erinnert an den Fayencevasen die Anordnung der Inschriften, Arabesken und Tiere in umlaufenden Streifen zu sehr an diese Glas- und Metallgeräte, um nicht gleiche Herkunft wahrscheinlich zu machen. Außerdem ist ein Bruchstück einer solchen Vase in Ägypten ausgegraben worden (jetzt im Brit. Museum). Man hat es also hier mit echt orientalischen Arbeiten aus syrisch-mesopotamischen oder ägyptischen Werkstätten zu tun, die wie die vorher besprochenen Geschirre vielfach nach Italien ausgeführt worden sind. Daß die Mehrzahl in Sizilien zutage gekommen ist, mag darauf beruhen, daß die Insel wegen ihrer geringeren Zugänglichkeit von allen Teilen Italiens zuletzt der Aussaugung durch den Kunsthandel unterworfen wurde, jedenfalls erst zu einer Zeit, als man von wissenschaftlicher Seite bereits auf die Fundorte zu achten begonnen hatte. Es fehlt übrigens auch in anderen Gegenden Italiens nicht an Überresten dieser orientalischen Geschirre; man hat mehrfach, bis nach Pisa hinauf, gleichartige Gefäßreste in Kirchenwänden eingemauert entdeckt. Die größte Anzahl, neunzehn blauglasierte Stücke, sind noch an der Kanzel in der Kirche San Giovanni in Ravello bei Amalfi zu sehen. Die Fayence war für die italienischen Mosaikarbeiter ein erwünschter Stoff, da die von ihnen verarbeiteten Steinsorten die blaue Farbe nicht bieten konnten.

Aus dem späteren Mittelalter und der Folgezeit sind persische Gefäße mit Lüstrierung in größerer Menge überliefert. Sie sind technisch und ornamental von den älteren Fliesen und Geschirren erheblich verschieden. Nach ihrer stofflichen Beschaffenheit stellen sie sich als Nachkommen der eben besprochenen Ware dar, denn sie sind immer mit durchsichtiger Glasur überfangen. Nach der Farbe des Grundes sind zwei Arten zu unterscheiden; vorwiegend ist er weiß, und zwar entweder rahmfarbig getönt, wenn die Masse unmittelbar durch die Glasur sichtbar ist, oder rein milchweiß bei Anwendung eines Angusses. Bei der zweiten Art ist der Grund der Schauseite — je nach der Form des Gefäßes ist es die innere oder äußere — blau gefärbt. Die Masse ist gelegentlich so stark gebrannt, daß sie durchscheinend wie Porzellan geworden ist. Die Muster sind niemals, wie es bei den Fliesen des 13. Jahrh. die Regel ist, aus lüstriertem Grunde ausgespart, sondern immer aufgemalt. Die Arabeske ist hier in schmale Streifen oder spitzovale Felder zusammengefaßt. Das Hauptornament bilden wachsende Pflanzen in einer der natürlichen Gestalt sich nähernden Form, wie sie





Abb. 9. Halbfayencen mit Lüstrierung auf durchsichtiger (blauer und farbloser) Glasur; Persien, 16.—17. Jahrh.
Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

der neupersischen Kunst seit dem 16. Jahrh. eigentümlich sind. Dazu gesellt sich stilisiertes Rankenwerk, und zuweilen sind kleine Tierfiguren eingeordnet. Die Zeichnung ist oft flüchtig, immer aber von elegantem Schwung und geschickter Raumverteilung. Zwei Flaschen mit blauem, eine mit weißem Grund in Schr. 342. (Abb. 9.) Mit diesen Gefäßen hält sich die Lüsterverzierung in Persien wenigstens bis zum Ende des 16. Jahrh. Zur Zeit Schah Abbas I (1586—1628) stand sie noch in Übung; nach dem 17. Jahrhundert ist sie ausgestorben und erst neuerdings in Teheran zur Nachahmung alter Sternfliesen und Inschriftplatten wieder aufgenommen worden.

Neben der Lüstrierung übte die persische Keramik des Mittelalters auch wirkliche Vergoldung. Das Verfahren zeigt ein Feld von vier Stern- und Kreuzfliesen in Pultschr. 262. Die Umrisse des Musters sind in stumpfer rotbrauner Farbe vorgezogen und dann mit Blattgold ausgelegt, das in einem Muffelbrand befestigt wurde. Die Glasur der vergoldeten Fayencen ist durchscheinend, dunkelblau und türkisblau gefärbt. Auf die blauen Flächen sind Schnörkel in weiß aufgemalt. Es ist dieselbe Technik der Vergoldung, die Theophilus im XI. Jahrh. bei der Beschreibung der byzantinischen Töpfereien erwähnt und welche die sarazenischen Glasmaler des Mittelalters beobachteten. Die Fliesen geben sich durch die Gestaltung ihrer Pflanzenmuster als Arbeiten des 14. oder 15. Jahrh. zu erkennen. Weitere Exemplare derselben Folge werden im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe und in der Sammlung Sarre in Berlin aufbewahrt. Die Verzierungsart scheint trotz ihrer reichen und schönen Wirkung nur wenig verbreitet gewesen zu sein. Denn außer den Fliesen, die ersichtlich alle einem und demselben Bau entnommen sind, sind nur ganz vereinzelte Gefäßscherben mit gleichartiger Vergoldung aus Persien nach Europa gekommen. Auch bei ihnen liegt das Gold immer auf blaugefärbter Glasur.

Fayencen mit Malerei unter durchsichtiger Glasur.

Diese Gattung umfaßt die Arbeiten der türkischen Kunsttöpferei fast ganz und von den persischen die Mehrzahl. Vom technischen Standpunkte aus gehören sie nicht zu den echten Fayencen im engeren Sinne. Es fehlt ihnen immer das technische Kennzeichen der letzteren, eine durch Zinnoxyd undurchsichtig gemachte Glasur. Ihre vorwiegend aus Quarzsand bestehende Masse (vgl. Seite 9) ist mehr oder minder weiß; sie kann daher verglüht unmittelbar

als Malgrund dienen. Ist sie aber, wie es wohl häufiger der Fall, nicht genügend gereinigt, so wird der Scherben mit einer milchweißen Angußschicht überzogen. Diese ist von feinerem Korn als die Masse, aber im wesentlichen aus den gleichen Bestandteilen zusammengesetzt. Jedenfalls ist sie nicht zinnhaltig, wie der Malgrund der Majoliken mit Überfangglasur. Sie erhält aber einen kleinen Zusatz von Bleioxyd, der ihre innige Verbindung mit der farblosen, durchsichtigen Glasur befördert. Die letztere besteht durchschnittlich zu 60% aus Kieselsäure, d. h. Quarz, zu 25% aus Bleioxyd und zu 15% aus Alkalien. Sie liegt meist in ziemlich dicker Schicht auf und nimmt dort, wo sie in Tropfen zusammenläuft — wie es oft an der Unterseite der Gefäße eintritt — die blaßseegrüne Farbe gewöhnlichen Glases an. Ob eine Fliese oder ein Gefäß Anguß erhalten hat, ist ihm von außen ohne Besichtigung eines frischen Bruches nicht leicht anzusehen; nur das Fehlen des Angusses wird häufig durch den elfenbeinartig gelblichen Ton des Grundes deutlich gemacht. Die ausgebildetere keramische Terminologie der Franzosen und Engländer hat für diese orientalischen Töpfereien wegen des hohen Kieselgehaltes der Masse und Glasur die Ausdrücke »Faience siliceuse« und »Silicious glazed pottery« geschaffen. Es ist ersichtlich, daß eine auf Anguß und unter durchsichtiger Glasur bemalte Ware trotz der abweichenden Bestandteile von Masse und Glasur den italienischen Sgraffito-Geschirren und verwandten Irdenwaren technisch viel näher steht, als der echten Fayence, wie sie durch die europäischen Arbeiten des 18. Jahrh. veranschaulicht wird. Es würde sich daher, um für die ganze Art eine handliche und kurze Bezeichnung zu schaffen, nach Analogie des für die Sgraffitogeschirre gangbaren Wortes Mezzamajolika die Benennung als »Halbfayencen« empfehlen, ohne daß damit der Ausdruck der Minderwertigkeit verbunden sein soll.

Persien.

Die Halbfayence hat zwar in der Türkei ihre großartigsten und vollendetsten Schöpfungen hervorgebracht, ihre Anfänge aber führen nach Persien, wo sie bis zur Gegenwart das gewöhnliche Material der Gefäßbildnerei geblieben ist, während für die Fliesen die echte Fayence vorherrschte. Die ältesten, fälschlich als siculo-arabische Fayencen bezeichneten Denkmäler der Halbfayence wurden bereits besprochen. Ihre Heimat ist in Syrien oder Ägypten zu suchen (vgl. Seite 28). Auch Persien hat einige Beispiele gleich früher Entstehung aufzuweisen. Bisher sind nur fünf Schüsseln

bei einer Ausgrabung in Persien zutage gekommen, die in die Sammlung H. Wallis in London übergegangen sind. Sie tragen in rundem Mittelfeld je eine Tierfigur in der von den Lüsterfliesen des 13. Jahrh. bekannten skizzenhaften Darstellung, auf einem Grund von dichtem Blattwerk. Die Ränder sind in konzentrische Kreise mit umlaufenden Blattkränzen oder in radiale Felder geteilt. (Abb. 10.)

Die ganze Zeichnung ist in Schwarz mit breiten Strichen unter der Glasur gemalt; die Tierfiguren in der gelblichen Farbe der Masse ausgespart und durch Innenzeichnung oder



Abb. 10 Halbfayence-Schüssel, gemalt in blau, grün und schwarz unter durchsichtiger Glasur. Persien, 13. Jahrh. Sammlung H. Wallis in London. Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

schwarze Tupfen vollendet. Der Grund des Mittelfeldes ist dunkelblau, das Blattwerk hebt sich davon in grünlichem Türkisblau oder der Farbe der Masse ab. Die Schüsseln sind mit frühen Lüsterscherben zusammen gefunden; auch ohne dieses Moment würde ihre Entstehung im 13. und 14. Jahrh. durch die Form der Tiere und des Blattwerks außer Zweifel gestellt. Daran schließt sich als gleichartiges, nur etwas jüngeres Beispiel die bereits (Seite 27) erwähnte Sternfliese mit Gazelle und Jagdfalke in Pultschr. 263. In den folgenden Jahrhunderten bezeugen die Gefäße mit Lüstrierung auf durchsichtiger Glasur das Fortleben der Halbfayence. Als sehr späte Ausläufer der persischen

Schüsseln des Mittelalters sind 2 technisch verwandte Schüsseln aus Samarkand und ein Becken aus Daghestan in Schr. 338 zu betrachten.

In großen Mengen und wesentlich veränderter Gestalt tritt uns die persische Halbfayence erst in der Neuzeit entgegen. Für ihre neue Erscheinung ist vor allem der Einfluß des chinesischen Porzellans maßgebend gewesen. Die Vorliebe für die Erzeugnisse der chinesischen Kunst reicht im muslimischen Orient und ganz besonders in Persien bis in das frühe Mittelalter zurück. Seit dem 15. Jahrh. mehren sich die Spuren des chinesischen Geschmackes in den persischen Teppichen, Geweben und Kunsttöpfereien. Ein wichtiges Ergebnis dieser Richtung war die Begründung einer einheimischen Fabrikation echten Hartporzellans am Ausgang des 16. Jahrh., die sich bis in die neueste Zeit fortgefristet hat, ohne freilich Arbeiten von erheblichem selbständigen Wert hervorzubringen (Schr. 341). Daneben verstand man es in Südpersien, ein dem Blanc de Chine ähnliches Weichporzellan von gleich starker Transparenz herzustellen (Schr. 342). Als seit dem 17. Jahrh. das chinesische Porzellan, namentlich das Blaugeschirr, in immer steigender Masse eingeführt wurde, da erlag auch die Halbfayence, wie zur selben Zeit die Fayence in Europa, seinem Einfluß. Der letztere äußert sich doppelt: in dem Vorherrschen der Blaumalerei und in der Nachahmung chinesischer Muster. Die Formen der Gefäße sind in Persien weniger davon berührt worden, weil von ihnen die praktische Brauchbarkeit des Gegenstandes abhängig war. Es kommen allerdings die dem iranischen Geschmack ursprünglich fremden, schweren Urnen und Vasen auf, aber der ererbte Formenschatz ging dabei nicht verloren. Die langhalsigen Flaschen für Sorbet, die tiefen, halbkugelförmigen Reisschüsseln, die Gefäße der Wasserpfeifen mit seitlicher Öffnung zum Einsetzen des Rohres, die Kannen mit langer, abstehender Tülle, die Blumengefäße mit hohem Mittelhals und einem Kranze kleinerer Hälse auf der Schulter, diese und andere echt persischen Formen sind bis zur Gegenwart unverdorben geblieben. (Schr. 338, 339, 341.)

Es ist leicht, in der großen Menge von Halbfayencen in chinesischem Stil verschiedene Gattungen heraus zu erkennen, aber es ist noch nicht gelungen, sie bestimmten Orten zuzuweisen. Zum großen Teil sind die Gefäße zwar mit Marken versehen, aber diese sind entweder nichtssagende Nachzeichnungen chinesischer Porzellanmarken des 18. Jahrh., oder es sind eigentümliche persische Zeichen, deren Bedeutung leider bisher nicht aufgeklärt ist. Chardin, der Verfasser eines wertvollen Reisewerkes über Persien,

berichtet, daß zur Zeit seines Aufenthaltes dort, um die Mitte des 17. Jahrh., Geschirre in chinesischer Art im ganzen Lande gearbeitet wurden, daß aber die besten aus Schiras, Mesched, Yezd, Zorende und Kirman kämen. Tavernier, der wenige Jahre später Persien durchzog, hebt besonders Kirman hervor, dessen Geschirre die Fayencen seiner Heimat Nevers weit überträfen.

Am meisten haben die der Stadt Kirman zugeschriebenen Geschirre an persischer Eigenart gewahrt. Die Zusammenstellung ihrer Farben hat mit ostasiatischen Vorbildern nichts zu tun. Sie sind mit hellem Kobaltblau, Ziegelrot und Olivgrün bemalt. Die letztere, von bräunlichem Seladongrün zu zartem Grau wechselnde Farbe ist nur dieser Gattung eigentümlich. Das Rot ist dieselbe, aus fein zerriebenem Bolus bestehende Farbe, die für die türkischen Halbfayencen so kennzeichnend ist. Wie bei jenen, liegt sie auch hier in fühlbar dicker Schicht unter der Glasur, erreicht aber selten das grelle Feuer wie in der Türkei; oft geht sie bei zu sparsamem Auftrag in gelbliche Töne über. (Schr. 339.) Das Blau ist häufig in der Glasur gelöst und mit ihr verschwommen. Das ist ein gewöhnlicher Fehler orientalischer Halbfayencen, der schon Chardin aufgefallen ist. Er berichtet darüber: »Die geschickten Künstler in glasierter Fayence schreiben dem Wasser (mit welchem die Bestandteile der Farben und der Glasur gemischt werden) die Schönheit der Farben zu. Sie sagen, es gäbe Wasser, welches die Malerei auflöse und sie fließen mache, und anderes, welches sie zusammenziehe und zurückhalte, ohne sie auszubreiten.« Dieselbe Anschauung wird noch heute von persischen Töpfern wiederholt. Das Grundmuster der dreifarbigen Kirmanfayencen bildet gewöhnlich blaues Rankenwerk, das an chinesische Formen erinnert. Darin sind spitzovale oder geschweifte Felder oder umlaufende Streifen eingeordnet, die mit Arabesken in rot oder mit Pflanzenmustern in grün und rot gefüllt sind. Die grünen Pflanzen gleichen in ihrer zierlichen Ausführung genau den Mustern der Lüstergefäße von der späteren Art. Ausnahmsweise ist das Bolusrot durch Manganviolett ersetzt. Ein Beispiel letzterer Art bietet die große Reisschale mit Tierfiguren und Pflanzen in Schr. 339, welche die gleiche Marke (Abb. 11) wie die Mehrzahl der übrigen Kirmangeschirre trägt. Fliesen mit der dreifarbigen Verzierung sind nicht bekannt.



Abb. 11. Marke der Kirmanfayencen, der Schüssel Abb. 12 entnommen. Persien, 17.—18. Jahrh.

Dieselben Werkstätten, aus welchen die dreifarbigen Halbfayencen hervorgegangen sind, haben auch Gefäße mit

ausschließlich blauer Malerei geliefert (Schr. 341). Den Beweis für die Zusammengehörigkeit gibt nicht nur die gleiche Marke, sondern auch dasselbe helle Blau und häufig die Art des Rankenwerkes. Bei den Blaugeschirren gehen rein persische Zeichnungen, Jagdszenen, Frauenfiguren, Tiere und Landschaften (Flasche mit sitzender Figur in Schr. 341) und völlig chinesische Muster (große Schüssel mit chinesi-



Abb. 12. Halbfayence-Schüssel, blau gemalt in chinesischer Art; Kirman in Persien, 17.—18. Jahrh. Durchm.: 0,44 m.

schem Fabeltier in Schr. 341) gleichzeitig nebeneinander her. (Abb. 12.) Die Zuweisung an die Stadt Kirman beruht auf den Angaben, die mit den im South Kensington Museum befindlichen Stücken in Persien selbst gesammelt worden sind.

Den chinesischen Vorbildern kommt am nächsten eine Gruppe von Geschirren, deren dunkelblaue Muster mit feinen schwarzen Umrißlinien eingefaßt sind. Die Malerei ist durch mehr oder minder verdünnten Auftrag des

Kobalts in hell und dunkel abschattiert. Die Gefäße sind sorgfältig und dünn gedreht, die Glasur von leicht bläulichem Ton schließt genau am Fuße ab, ohne sich in dicken Tropfen zu sammeln. Die Masse ist ungewöhnlich hart, bei größeren Stücken klingend. Da sie gelegentlich bis zur Transparenz gebrannt ist, wird hier die größtmöglichste Porzellanähnlichkeit erreicht. (Zwei große Reisbecken, außen mit Blattranken, innen mit chinesischen Tieren, sowie einige Vasen mit chinesischen Mustern in Schr. 341.) Den Malern gelingt am besten die Nachahmung der chinesischen Fabeltiere, Drachen, Khilins, Foho u. a., die zumeist im Mittelfeld auf blauem Grund ausgespart sind. Bei dem Blatt- und Rankenwerk ist trotz der merkbaren Absicht der Nachahmung ein Rest persischer Eigenart meist gewahrt. Vielen dieser Geschirre verleiht ein bräunlicher Ton der Masse, der wohl durch Zufälligkeiten im Brande entstanden sein mag, den Anschein hohen Alters. Da die Marken aber gewöhnlich die Zeichen in quadratischer Form nachahmen, die auf chinesischem Porzellan erst im 18. Jahrh. gebräuchlich waren, so ist damit auch die Zeitbestimmung der persischen Geschirre gegeben. (Abb. 13.)



Abb. 13. Marke persischer Halbfayencen in chinesischer Art; die Quadratform nach chinesischem Vorbild des 18. Jahrh.

Wenig wirkungsvoll sind die nur in Schwarz gemalten Halbfayencen. (Schr. 338.) Auch hier gehen chinesische und persische Motive nebeneinander her. Als Arbeit der Stadt Gomrun in Südpersien gilt eine Gruppe von Halbfayencen, in deren Wände vor dem Brande kreuzförmige Löcher geschnitten sind, die von der Glasur ausgefüllt werden und daher durchscheinend bleiben. Die Löcher sind zu verschiedenen Mustern zusammengestellt, der Grund um dieselben ist innen und außen mit sehr flüchtigen Ranken in schwarz und blau bemalt. Auch diese Verzierungsart ist den chinesischen, sog. Grain de riz-Porzellanen abgesehen. Datierungen, die auf manchen Gomrungeschirren vorkommen, verweisen sie in die erste Hälfte des 18. Jahrh. Drei tiefe Schalen und eine ohne Bemalung in Schr. 338.

Die Halbfayencetöpferei ist in Persien noch heute in Betrieb. Von den blaugemalten Geschirren aus Mesched und Nain wird berichtet, daß sie den chinesischen Stil beibehalten haben. In Ispahan werden persische Muster und figürliche Darstellungen, in blau, manganviolett und braun gemalt, bevorzugt. Beispiele der modernen Ispahaner Art in Schr. 338.

Ältere Fliesen in Halbfayence gehören in Persien zu den Ausnahmen. In Ispahan kommen solche an späteren Sefevidenbauten vor, mit figürlichen Darstellungen, Jagden

und Liebesszenen in Relief geformt und vorwiegend in blau und violett gemalt. Davon sind am häufigsten Platten mit der Figur eines Reiters auf der Falkenjagd auf blumigem Hintergrund, in dem die Phantasie des Kunsthandels Schah Abbas I. erkennen will, in die europäischen Sammlungen gekommen. (Eine Reiterfliese und zwei Platten eines Inschriftfrieses in Pultschr. 262 und 263.) Das South Kensington Museum besitzt zwei aus Khorassan stammende ältere Fliesen mit weiblichen Figuren auf fleischrotem Grunde ausgespart.

Die sefevidischen Figurenfliesen, besonders die Reiterplatten, hat sich der moderne Betrieb von Ispahan und Teheran zum Vorbild genommen.

Die Türkei.

Alle diese iranischen Erzeugnisse treten weit zurück vor den Halbfayencen der osmanischen Türkei. Die leuchtende Schönheit der Farben, die großartige Entfaltung der Ornamentik und die meisterhafte technische Ausführung machen die osmanischen Halbfayencen, gewöhnlich unter dem irreführenden Namen »Rhodusfayencen« bekannt, zu einer der wirkungsvollsten und mustergültigsten Schöpfungen der Keramik nicht nur des Orients, sondern aller Länder und Zeiten.

Die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums ist eine der reichsten nach der Seite der Fliesen, die zumeist von Konstantinopeler Bauten herrühren (Wand 203—205). Was dagegen die Gefäße betrifft, so kann sie auf Vollständigkeit noch nicht Anspruch erheben. (Schr. 337 und Wand 205.) Hierin sind das Cluny-Museum in Paris und die beiden Museen von London ihr überlegen, letztere besonders durch die seltenen Geschirre mit rotem, grauem und braunem Grund. Eine gewählte Sammlung besitzt das Bayrische Gewerbe-Museum in Nürnberg; gute Beispiele auch das Gewerbe-Museum in Düsseldorf.

Die Eigenart der türkischen gegenüber den persischen Halbfayencen wird in erster Linie durch ihre Vielfarbigkeit bestimmt. Die Malerei erfolgt in der Regel in den Farben kobaltblau, türkisblau, kupfergrün und rot; dazu grauschwarz für die Umrißlinien. Der Grund ist vorwiegend weiß gelassen. Die Verwendung von Anguß ist als Regel anzunehmen; Fliesen und Gefäße mit der gelblichen Grundfarbe des ungedeckten Scherbens sind Ausnahmen (Bruchstücke mit großblumigem Muster an Wand 203). Niemals ist die Masse zur Transparenz gebrannt. Die Farben sinken nicht tief in den Anguß ein; sie werden vielmehr im Brande

von der Glasur gelöst, so daß sie bei deren Fließen über die Umrisse hinaus geführt werden können. Dieser auch in Persien nicht seltene Fehler (vgl. Seite 34) ist am stärksten den Arbeiten der Verfallzeit eigen; aber auch sonst tadellose Werke aus der Periode der Blüte sind nicht immer ganz davon frei. Es trifft nur das Blau, Grün und das seltenere Manganviolett; unberührt davon bleiben immer das trockene Schwarz der Konturen und das Rot. Diese erst von den Türken in die Kunsttöpferei eingeführte Farbe (die Kirmangefäße mit Rot gehören schon dem 17.—18. Jahrh. an) besteht wie oben erwähnt aus verriebenem Bolus; sie liegt in dicker, erdiger Schicht auf und löst sich nicht in der Glasur. Daher kommt es vor, daß die letztere über den roten Stellen manchmal abspringt. Dient das Bolusrot als Grund, so bleiben die Muster ausgespart (rote Bortenfliesen an Wand 204), ebenso bei blauem und grünem Grunde. Ist die Grundfarbe aber lachsrot, braun oder taubengrau, so sind die Muster meist in dickem Weiß unter der Glasur aufgemalt.

Die technische Herstellung der Fliesen ist von der der Gefäße wenig verschieden. Nur um bei fortlaufenden Mustern schnelle Wiederholung und genaues Aneinanderpassen zu ermöglichen, wird die Platte in Formen gepreßt, die das Muster leicht vertieft aufweisen. Dieses Relief ist nach dem Auftrag des Angusses, der Farben und der Glasur äußerlich kaum noch zu bemerken. Es ist deshalb bei unbeschädigten Stücken nicht festzustellen, ob dieses Verfahren regelmäßig stattgefunden hat.

Die Ornamentik setzt sich aus drei Hauptelementen zusammen, die miteinander verbunden oder einzeln zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Mustern verarbeitet werden.

Den häufigsten und kennzeichnendsten Bestandteil bilden Blumen, die noch ganz deutlich die Vorbilder der Natur erkennen lassen. Als typische Formen sind zu nennen: die Tulpe, die Nelke, die gefüllte Rose und ihre halbgeöffneten Knospen und die Hyazinthen in der mageren und langgestreckten Gestalt, wie sie der Boden des Südens in wildem Zustand hervorbringt. (Abb. 14.)

Dies sind keineswegs die einzigen Vertreter der orientalischen Flora, aber es sind diejenigen, die am häufigsten und immer unverkennbar wiederkehren. Bei aller Naturtreue sind sie nicht naturalistisch dargestellt, sondern als Flachornament stilisiert. Es fehlt jeder Versuch, ihnen durch Abschattierung plastische Wirkung zu verleihen. Bei größerem Maßstabe, wie ihn die Fliesen gestatten, sind die Blumen und Blätter selbst wieder als farbiger Grund für weitere ausgesparte Blumenmuster verwendet. Nächst den ge-

nannten Arten ist am beliebtesten eine strauchartige Pflanze mit Reihen von fünfblätterigen Blüten in regelmäßigen Abständen an langen, geschwungenen Zweigen (großes Mittelfeld aus der Turbe Eyub in Konstantinopel an Wand 204). Zuweilen sind auch die Weinranke mit Trauben, die Schwert-

Abb. 14. Halbfayence-Schüssel mit Blumen: Nelken, Tulpen und Hyazinthen; gemalt in blau, grün, rot und schwarz, zum Teil vergoldet. Türkei, 16.—17. Jahrh. Durchm.: 0,35 m.

lilie und das Veilchen zu erkennen; auch die Zypresse wird in die Blumenmuster eingefügt.

Die Blumen sind auf den Tellern und Schüsseln aus Blattbüscheln aufwachsend an langen, blattreichen Stengeln als lockere Sträuße symmetrisch oder unsymmetrisch über



die Fläche mit dem angeborenen Geschick des Orientalen für Raumverteilung angeordnet. Seltener sind sie von dem Mittelpunkt aus strahlig verteilt. Bei einer nicht kleinen, aber künstlerisch unbedeutenden Art ist der Grund mit einem grün und blauen Schuppenmuster bemalt, über welches die Blumen und Blätter sich legen (Wand 205).

Mit den reichen Blumenmotiven verbindet sich als ein ebenso stark ausgenütztes Ornament, das gleichfalls den vegetabilen Ursprung nicht verleugnet, in seiner weitergehenden Stilisierung aber das zugrunde liegende natürliche Vorbild nicht mehr erkennen läßt, das persische Rankenwerk. (Abb. 15.) Seine kennzeichnendsten Elemente sind ein längliches, federförmiges Blatt mit stark ausgezackten Rändern und eine Blüte, für die eine allgemein feststehende Bezeichnung noch nicht gefunden ist. In ihrer reinen Form besteht sie aus einem mehr oder minder ovalen, mit einem Büschel bekrönten Herzstück, das von einem aufsteigenden Kranz glatter Blätter ein- oder mehrfach umrahmt ist. (Vgl. die zwei großen Fliesenfelder aus der Moschee Achmeds I., 1603—1617 in Konstantinopel an Wand 205.) Ähnlich wie bei den nahe verwandten Granatapfelmustern italienischer Gewebe ist dieser Blattkranz zuweilen zu einem zusammenhängenden Grund verflacht. Die Bestimmung als Distelblüte entspricht jedenfalls am meisten der Auffassung der persischen und türkischen Ornamentisten dieser Zeit. Historisch richtiger ist die Bezeichnung »persische Palmette«, weil dieses Motiv auf antike, palmettenartige Bildungen zurückgeht. Dieselbe Blüte gibt in der Ansicht von oben die regelmäßige Rosette.

Der bescheidenste Wirkungskreis ist der reinen Arabeske zugewiesen, das ist die in der westsarazenischen Kunst herausgebildete Form des auf hellenistisch-byzantinischer Vorlage beruhenden Rankenwerkes, dessen Blätter und Endigungen jede Erinnerung an ein natürliches Vorbild völlig abgestreift haben. (Abb. 16.) Selten ist die Arabeske die alleinige Verzierung eines Gefäßes, häufiger erscheint sie verschlungen mit den vorgenannten Elementen, oder als Füllung kleinerer, spitzovaler Felder, die in das Blumen- und Rankenwerk eingefügt sind. Ungewöhnlichere Verzierungen bilden menschliche Figuren und Tiere, wie es bei einem Erzeugnis sunnitisch beherrschter Länder begreiflich ist; eine nicht seltene Art von Krügen ist mit Segelbooten bemalt.

Die Motive der Verzierung bleiben für die — immer quadratischen — Fliesen dieselben. Es gibt fortlaufende Muster ohne Ende und solche, die für bestimmte Flächen, Giebelfelder, Zwickelfüllungen oder große rechteckige Felder





Abb. 15. Teil eines Fliesenfeldes mit geschlossener Komposition. Reiche Form der »persischen Palmette«. Gemalt in blau, grün, rot und schwarz; die Borte auf blauem Grund. Aus der Moschee Achmedieh in Konstantinopel, 1609—1614. Breite: 0,95 m.

von vier bis sechs Platten Breite und der doppelten und dreifachen Höhe entworfen sind. Es sind zumeist Kombinationen der persischen Ranke mit Federblatt und Palmette und den türkischen Blumen und der Arabeske.

Das bevorzugte Motiv für geschlossene Kompositionen rechteckiger Wandfelder ist ein aus einer Vase aufsteigender Strauß von Blumen und Ranken. Als oberer Abschluß



Abb. 16. Halbfayence-Schüssel, blau gemalt: Arabesken mit Blütenranke verschlungen. Damaskus, 16. Jahrh. Durchm.: 0,47 m.

ist dann ein geschweifter Spitzbogen aufgemalt, dessen Zwickel Arabesken füllen. Die Muster ohne Ende sind oft freie Wiederholungen der gleichzeitigen Webedessins. Das gilt namentlich von jenen, bei welchen die Fläche durch in regelmäßigen Wellen aufsteigende Bänder in spitzovale Felder zerlegt wird, oder wo derartige Felder mit Blumenfüllung reihenweise versetzt, frei auf der Fläche liegen. (Wand 203.)

Unter den Gefäßformen überwiegen runde Schüsseln und Teller, manchmal mit leicht geschweiftem Rand. Dann gibt es tiefe, halbkugelige Schalen, Deckelkummen auf kurzem Fuß; seltener sind Kannen und Krüge. Eine eigenartig türkische Form sind große Humpen mit walzenförmigem Körper und gradlinigem eckigen Henkel (Schr. 337). Sie dienten, wie die Fliesenmalereien lehren, als Blumen-



Abb. 17. Halbfayence-Schüssel, blau, grün, rot und schwarz gemalt: Rosen und Hyazinthen, in der Mitte eine Zypresse, um deren Spitze ein Wolkenband geschlungen. Türkei, 16. Jahrh. Durchm.: 0,34 m.

töpfe. Die Flaschen zeigen durchweg die aus Persien bekannte Form mit langem schlanken Hals. Ausnahmen sind in diesem Material die Moscheelampen (Schr. 337), von der in der Glasbläserei ausgebildeten Gestalt mit birnenförmigem Bauch und weitem Trichterhals und Metallformen nachahmende Handleuchter. Bei den Schüsseln und Tellern ist der Rand fast ausnahmslos durch Modellierung und Zeichnung vom Mittelfeld geschieden. Er trägt

entweder Schnörkelwerk aus kleinen Spiralen, oder die Blumenmotive des Innenfeldes in strahliger Anordnung wiederholt (Schr. 337). (Abb. 17.)

Niemals vorher hat man im Orient einen so überreichen Gebrauch von Wandfliesen gemacht, wie seit dem Aufkommen der mehrfarbigen Halbfayence. In vielen Moscheen und Turbes ist der Innenraum fast lückenlos damit bedeckt. Sie reichen an den Wänden und Pfeilern vom Fußboden bis zum Ansatz der Gewölbe und darüber hinaus. An längeren Wänden wechseln etwa meterbreite Felder aus einheitlich entworfenen Zeichnungen (vgl. die zwei großen Felder an Wand 205) ab mit gleich großen Feldern aus fortlaufenden Mustern. Diese senkrechte Teilung der Wand wird noch schärfer hervorgehoben dadurch, daß jedes Feld — wie die Teppiche — mit einer oder mehreren Borten umrahmt ist. Damit diese ihren trennenden Zweck durch den Farbenkontrast besser erfüllen, sind ihre Ornamente, meist fortlaufende oder intermittierende Wellenranken mit eingeschobenen Wolkenbändern, fast immer auf blauen, grünen oder roten Grund gemalt. Nur die nach oben abschließenden Borten tragen frei aufwachsende Palmetten auf weißem Grund. (Abb. 18.) (Photographische Aufnahmen der mit Fliesen ausgestatteten Innenräume der Moscheen von Konstantinopel und Brussa befinden sich in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums.)

Alle Geschirre dieser Art wurden bis in die Mitte der sechziger Jahre Persien zugeschrieben. Dann verbreitete sich von Frankreich aus die Bezeichnung »Rhodusware« oder »Fayence von Lindos«. Dabei ist es im allgemeinen geblieben. Diese Umtaufe ist im Katalog des Musée de Cluny in Paris, das eine mehr als 500 Stück umfassende Sammlung aus altem Besitz in Rhodus erworben hatte, ausführlich begründet. Man erklärte die Gefäße als die Arbeiten persischer Töpfer, die von den französischen Rittern des Johanniterordens, einst den Herren der Insel, in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. gefangen genommen und in Lindos angesiedelt sein sollten. Als Beweis dieses Märchens galt eine Schüssel im Cluny-Museum, auf welcher ein Mann mit einem Schriftblatt dargestellt ist, das Anrufungen Gottes und Klagen des Ibrahim über die Leiden der Gefangenschaft enthält. Der Orientalist Karabacek hat dagegen nachgewiesen, daß dies eine der muslimischen Mystik ganz geläufige Darstellung des betenden Erzvaters Abraham ist, der seiner Sehnsucht nach Erlösung aus der irdischen Gefangenschaft Ausdruck gibt.

Auch aus einem anderen Grunde kann diese Schüssel mit persischen Gefangenen des 14. Jahrh. nichts zu tun

haben; sie ist ganz augenscheinlich eine minderwertige Arbeit, die nicht weiter als in das 17. Jahrh. zurückzuversetzen ist. Damit wird die wichtigste Stütze der Rhodustheorie hinfällig.

Nach dem genannten Katalog ist nach der Eroberung der Insel durch die Türken (1522) der Betrieb zur Bauerntöpferei herabgesunken.

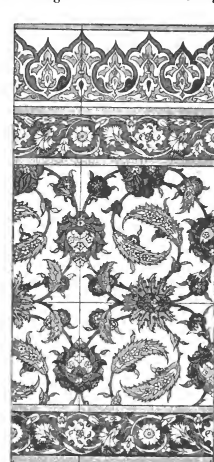


Abb. 18. Fliesen aus Kairo, gemalt in blau, grün, rot und schwarz. In der oberen Borte sog. turkische Palmetten. 16.—17. Jahrh. Höhe: 0,80 m. Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

Es ist nun von vornherein unwahrscheinlich, daß so verschiedene Arten von Geschirren, wie sie die Rhodiser Sammlung des Musée de Cluny enthält, alle einer zeitlich und räumlich so eng begrenzten Industrie entstammen. Karabacek hat auch erklärt, auf aus Rhodus gekommenen Gefäßen die Zeichen kleinasiatischer Städte, wie Nicaea, Kutahia, Demitoka und anderer gelesen zu haben. Die Unhaltbarkeit der Rhodustheorie beweisen aber am besten die Fliesen, die bei der Aufstellung dieser Hypothese als nicht vorhanden betrachtet wurden. Die Verwandtschaft zwischen den Wandfliesen und den sog. Rhodusfayencen in technischer und ornamentaler Hinsicht ist eine so enge und in die Augen springende, daß man unmöglich den Gedanken an gleiche Fabrikationsorte für beide zurückweisen kann. (Ein deutliches Beispiel sind zwei als Zwickelfüllungen geformte Fliesen an Wand 203, deren Blumenmuster in der straußartigen Anordnung genau den Verzierungen der Teller an Wand 205 gleichen.) Die Fliesen aber finden sich nicht in Rhodus, sondern

überall auf dem Boden des türkischen Reiches, wo die Bautätigkeit der Osmanen Denkmäler hinterlassen hat.

Den reichsten Besitz hat wohl noch die Hauptstadt Konstantinopel selbst aufzuweisen in den Bauten des 16. und 17. Jahrh. Glänzend ausgestattet sind die Moscheen Rustem Pascha, Mehemed Pascha, Piali Pascha (erbaut 1565—1570; aus dieser Moschee die beiden schönen Giebelfelder mit rotem Wolkenband und persischen Ranken über den Türen zu Saal 48 und 68 im Treppenhaus, Abb. 19), die Moschee Takedschi (daraus die große Fliesenborte mit türkischen Palmetten an Wand 205), die Turbe Schahzade, erbaut von Soliman I. um 1550, die Turbe des Sultans



Abb. 19. Fliesenfeld mit geschlossener Komposition: persisches Rankenwerk von großem Wolkenband durchschlungen. Gemalt in blau, grün, rot und schwarz; die Borte auf blauem Grund. Aus der Moschee Piali Pascha in Konstantinopel, 1565—1570. Breite: 1,25 m.

Selim II. (1566—74; daraus das Mittelfeld mit fortlaufendem Muster aus Arabesken und Ranken an Wand 203 und ein Feld an Wand 204), die Turbe Murads III. (1574—95, zwei Felder an Wand 204), die Bibliothek der Hagia Sophia (Fliesenborte mit blauen Palmetten, in welchen Blumenmuster ausgespart sind, an Wand 205). Alles dies aus dem 16. Jahrh. Aus der Folgezeit die Moschee Achmeds I. (erbaut 1609—1614, daraus die zwei großen Felder mit geschlossener Komposition an Wand 205 und zwei Pilasterstreifen an Wand 204), die unter Mohammed IV. (1648—87) vollendete »neue Moschee« Yeni Dschami, einzelne Räume im Alten Serail, namentlich der Bagdad-Kiosk (zwei Borten an Wand 205, Fliesenfeld mit steigenden Blumen an Wand 204), die Moschee und Turbe Eyub (Mittelfeld an Wand 204) und manches andere.

In Adrianopel besitzt die Moschee Selims, in der II. Hälfte des 16. Jahrh. von Sinan erbaut, reichen Fliesenschmuck.

In zweiter Reihe stehen die Städte Kleinasiens, Skutari (Tschinili Dschami d. h. Fliesenmoschee, aus dem Anfang des 17. Jahrh.), Nicaea (Moschee Eschref-Rumi), Angora, Brussa (Turbe Muradieh); in Syrien Damaskus (Moschee Senarijeh, 16. Jahrh.; ein großes Fliesenfeld dieser Herkunft in S. Kens. Museum zu London), in Ägypten Kairo mit der im 14. Jahrh. erbauten, aber erst in der Mitte des 17. Jahrh. bei einer Wiederherstellung mit Fliesen ausgestatteten Moschee Aksunkur. Alle Fliesen dieser Art in Ägypten stammen erst aus osmanischer Zeit nach der Eroberung des Landes im Jahre 1516.

Es ist allerdings nicht notwendig anzunehmen und auch keineswegs erwiesen, daß alle Fliesen am Orte ihrer Verwendung gearbeitet worden sind. Es ist im Gegenteil mehrfach überliefert, daß im Mittelalter wiederholt aus Spanien nach Ägypten und aus Persien nach Kleinasien ausgeführte Fliesen verbaut wurden. Gerade unter den Kairener Fliesen (Abbildungen bei Prisse d'Avennes, L'Art arabe) sind manche den Damaszenern so verwandt in Farbe und Mustern, daß man bei der gewerblichen Bedeutung der syrischen Hauptstadt an Import denken möchte. Andererseits sind an vielen Bauten die Fliesenfelder in Form und Muster so genau den Bauformen angepaßt, folgen sie so fehlerlos allen Wölbungen und Wandgliederungen, wie es nur bei unmittelbarer Kenntnis des Baues möglich ist. In solchen Fällen ist die Fabrikation der Fayencen an Ort und Stelle der Verwendung wahrscheinlich.

Im 16. Jahrh. soll Nicaea, das wegen der Zahl und Bedeutung seiner Fliesenwerkstätten den Namen Isnik Tschinili, d. h. Fayence-Nicaea, führte, die Hauptmasse der in Konstantinopel und den kleinasiatischen Städten verbauten Fliesen geliefert haben. Noch die Moschee Achmedieh in Konstantinopel bezog im Anfang des 17. Jahrh. ihre Fliesen aus diesem Hauptorte der osmanischen Kunsttöpferei. Bald danach aber wurde Nicaea durch Bürgerkriege verwüstet, und seine Industrie hörte auf.

In den genannten und wohl noch vielen anderen Städten des osmanischen Reiches hat man also die Werkstätten der Rhodusfayencen zu suchen. Rhodus selbst oder die Stadt Lindos mag eine derselben gewesen sein; denn der auffallende Reichtum der Insel an diesen Geschirren wird durch den Umstand doch nicht genügend erklärt, daß sie einst ein wichtiger Stapelplatz des Levantehandels gewesen ist.

Da die Bauzeit der meisten Moscheen und Turbes annähernd bekannt ist, geben die Fliesen auch eine *Zeitbestimmung* für die Gefäße. Als Zeit der Blüte erscheint das 16. Jahrhundert, die Glanzepoche der Osmanen unter Soliman dem Großen (1520—66). Damit stimmt die ausgezeichnete Qualität der sehr seltenen, durch Inschriften oder europäische Silberfassungen auf das 16. Jahrhundert *datierten Gefäße* überein. Als bekanntestes Beispiel der ersteren ist eine Moscheelampe aus Jerusalem zu nennen, die laut Inschrift von einem Töpfer Mustapha im Jahre 1549 gefertigt wurde (im British Museum zu London). (Abb. 20.) Auch die Stambuler und Kairener Fliesen des 17. Jahrh. zeigen die Industrie noch auf ihrer Höhe. Es scheint, daß die türkischen Gefäße damals vielfach nach Italien ausgeführt wurden; die Majolikafabrik von Candiana bei Padua hat in den Jahren 1620—1650 zahlreiche Nachbildungen derselben geliefert. (Schr. 322). Auch der Umstand, daß gelegentlich europäische Wappen in die Blumenmuster der türkischen Schüsseln eingeordnet sind, findet damit seine Erklärung. Im 18. Jahrh. wurde der Verfall durch das Eindringen des französischen Geschmackes in die türkische Baukunst beschleunigt. Die Zeichnung wird — bei Wiederholung der alten Muster — schablonenhaft und schwunglos; die Maße grobkörniger und weniger dicht, der Grund von fehlerhaftem Weiß. Die Umrisse der Malerei werden breiter, die Farben allzu häufig verschwommen, die Glasur bei allem Glanze rissig und unrein. Bei den Gefäßen mag an abgelegenen Orten der Verfall früher schon eingetreten sein, als in großen Städten, wo der Bedarf an Fliesen die Arbeit hoch hielt; so sind zwei Schüsseln des British Museum mit griechischen Inschriften und der Jahreszahl 1667 am Rande in Zeichnung und Ausführung schon durchaus minderwertig.

Dieselbe Zeitbestimmung hat natürlich auch für Rhodus Geltung; diese Kunsttöpferei ist mit dem Anfang der Türkenherrschaft im Jahre 1522 dort nicht zugrunde gegangen, sondern sie hat damit erst begonnen.

Die Arbeiten einzelner Städte voneinander zu scheiden, ist bis jetzt noch nicht gelungen. Nur eine Gruppe läßt sich bei einiger Wahrscheinlichkeit aus der vielgestaltigen Menge herausheben. Was sie kennzeichnet, ist der *Verzicht auf die grelle rote Farbe*, für welche Manganviolett eintritt, wenn die Verzierung sich nicht auf die beiden blauen Töne mit grün und umrißschwarz beschränkt. (Schr. 337.) (Abb. 21.) Die Stilisierung der Blumen ist bei den Gefäßen eine andere, überhaupt kann man ein Zurücktreten der Blumen gegen die persische Ranke bemerken.

Außerdem finden Elemente der chinesischen Porzellanmalerei Aufnahme. Letzteres nur bei den Geschirren, die ausschließlich in Blau und Schwarz bemalt sind, wie es bei einer durch die Mingporzellane beeinflußten Art begreiflich



Abb. 20. Moscheelampe aus Halbfayence, gemalt in blau, grün und schwarz: Inschriften, Wolkenbänder und Arabesken. Damaskus, 1549. Höhe 0,40 m. Brit. Museum. Nach Seemanns Kunstgewerbeblatt.

ist. Die Gefäße dieser Gruppe sind durch milchreines Weiß des Grundes, Schönheit der Farben, namentlich des Kobaltblau, Sicherheit der Zeichnung und vortreffliche Töpferarbeit ausgezeichnet. Sie sind ohne Frage das Beste, was die orientalische Keramik überhaupt geschaffen hat.

(Abb. 22.) Wegen der gleichen Färbung — ohne rot — hat man diese Art mit den Fliesen von Damaskus in Zusammenhang gebracht. Auch die Fundorte führen häufig auf Syrien.

Nachdem mit Hilfe der Fliesen festgestellt ist, daß das türkische Reich seit dem 16. Jahr. eine ausgedehnte Industrie der mehrfarbigen Halbfayencen besessen hat, bleibt noch die Frage zu erledigen, ob und inwieweit Persien



Abb. 21. Halbfayencekrug, bemalt in blau, grün und violett. Damaskus, 16.—17. Jahrh. Höhe: 0,20 m.

daran beteiligt ist. Da die Iranier in der keramischen Technik sicherlich die Lehrmeister der Türken gewesen sind, ist man von vornherein geneigt, diesen Anteil als einen recht erheblichen zu betrachten. Eine Untersuchung der Ornamentik aber an unzweifelhaft persischen Kunstwerken, Töpfereien, Teppichen, Geweben, Metallarbeiten gibt dieser Anschauung keine Unterstützung. Von den drei Elementen der Verzierung an den türkischen Halbfayencen ist die Arabeske

islamitisches Gemeingut von Spanien bis nach Indien. Das Rankenwerk mit Federblatt und Distelblüte haben die Osmanen um die Wende des 15. Jahrh. von den Persern übernommen. Das neue und kennzeichnendste Element aber,



Abb. 22. Halbfayence-Vase, bemalt in blau und schwarz mit Ranken unter chinesischem Einfluß. Damaskus, 16.—17. Jahrh. Höhe: 0,27 m.

die Blumenmuster, sind ihr unbestreitbares Eigentum. Im allgemeinen entspricht zwar die naturtreue Wiedergabe von Blumen durchaus dem neupersischen Geschmack, so sehr, daß das als ein Hauptunterschied zwischen der irani-

schen und arabischen Kunstrichtung gelten kann. Aber gerade die typischen Formen dieser türkischen Flora, die Tulpe, die Nelke und auch die Hyazinthe, wird man in sicheren persischen Arbeiten vergebens suchen. Andere Formen, wie die Rosen, finden in Persien eine wesentlich andere, viel mehr naturalistische Wiedergabe. Die Brokate und Sammetgewebe des 16. Jahrh., in deren Dessins ebenfalls die Tulpen, Nelken u. s. w. eine herrschende Rolle



Abb. 23. Halbfayence-Schüssel, bemalt in blau, violett und grün. Damaskus, 17. Jahrh. Durchm.: 0,28 m.

spielen, sind nicht als persisch nachzuweisen, sie müssen im Gegenteil nach Analogie der Fliesen als kleinasiatisch-türkisch betrachtet werden. Dagegen finden sich diese Blumen in derselben Stilisierung wie auf den Halbfayencen vom 16. Jahrh. an häufig auf den türkischen Kunstteppichen, namentlich in den Bordüren der älteren anatolischen Gebetteppiche, in letzteren allerdings in verknöcherter, aber noch deutlich erkennbarer Form. Man wird daher

nicht umhin können, die Blumenmuster in der Stilisierung der Halbfayencen als eine Bereicherung des islamitischen Ornamentenschatzes anzuerkennen, die nur den Osmanen zu verdanken ist. Diese Ansicht wird bestätigt durch die Tatsache, daß die Tulpe durch die Türken um die Mitte des 16. Jahrh. nach Europa gebracht wurde und daß diese Blume wie die Hyazinthe und die Nelke zu den von den Türken mit Vorliebe gepflegten Zierpflanzen gehörte, die sie aus ihrer turkestanischen Heimat mitgeführt haben. (Abb. 23.)

So vereinigen sich die tatsächlichen Fundorte, die Farbenzusammenstellung und die Ornamentik, um die früher für persisch, dann für rhodisch gehaltene Halbfayence der osmanischen Türkei zuzuweisen. Persische Ware wird man einerseits unter den Stücken mit figürlichen Darstellungen, andererseits in der Gruppe der Damaskusgefäße, namentlich derjenigen mit chinesischen Motiven, allein zu suchen haben.

Die letzten Ausläufer der türkischen Halbfayence aus dem 18. und 19. Jahrh. sind die sog. Anatolischen Fayencen, deren Hauptfabrikationsort Kutahia in Anatolien war. (Schr. 338.) Sie sind in der alten Technik, aber in geringerem, gebrechlichem Material hergestellt. Es ist kleineres Gebrauchsgeschirr, zum Teil in Relief geformt. Eine Art ist nur mit dunklem Blau und Schwarz, bei sehr geringer Verwendung von Türkisblau und Grün, mit einfachen Linienmustern verziert. Andere sind in blau, rot, gelb und grün bemalt mit kleinlichen und flüchtig gezeichneten Blumen. Der neuesten Zeit gehören einfarbig türkisblaue Geschirre an (Schr. 338); man ist auch — ohne besonderen Erfolg —, zu den großen Mustern des 16. Jahrh. wieder zurückgekehrt, auch die Fliesenfabrikation in alter Art ist wieder aufgenommen worden.

In Tschanak-Kalessi an den Dardanellen werden wirkungsvolle Geschirre aus rotem Ton mit schwarzen, grünen und gelben Glasuren — letztere auf Anguß — gearbeitet, die durch ihre guten, zum Teil durch angesetzte Reliefs und geschnittene Verzierungen bereicherten Formen ausgezeichnet sind. (Beispiele in Raum 127.)

Indien.

Die geschichtliche Entwicklung der glasierten Tonwaren Indiens ist noch nicht klargestellt, da es an ausreichenden älteren Belegstücken fehlt. Der Brauch der Wandbekleidung mit Fliesen nach persischer Art ist mit der Moguldynastie im 16. Jahrh. auch nach Indien gedrungen, ohne aber eine

so ausgedehnte Aufnahme zu finden, wie in seiner Heimat. Gegenwärtig werden im Pundjab und in Sind sehr geschmackvolle Ziergefäße gemacht, deren Verzierungen sich im wesentlichen auf stilisierte Pflanzenmuster beschränken. Die Malerei wird in Kobaltblau, Türkisblau und Violett auf weißen Anguß aufgetragen, der die rote Farbe des Tones verdeckt. Bei einer anderen Art werden die Muster in weißer Angußmasse unmittelbar auf den Ton gemalt und dann mit einer durchsichtigen grünen oder braunen Glasur überfangen. Beispiele der beiden Verfahren, zum Teil aus der Fachschule von Bombay stammend, an Wand 202 und in Schr. 261.

Mosaikfliesen.

Die iranischen Baumeister haben es seit alters her verstanden, die Rohziegelwand künstlerisch auszubilden, indem sie Ziegel von verschiedener Farbe und Größe so zusammenstellten, daß durch Fugen und Farben mannigfaltige und gefällige geometrische Musterungen entstehen. Aus dieser einfachen Kunst hat sich während des Mittelalters, indem in die Rohziegelwand in allmählich steigender Menge glasierte Platten eingefügt wurden, eine der schwierigsten, aber auch wirkungsvollsten keramischen Bauverzierungen, die Fliesenmosaik entwickelt.

Die wenigen Überreste persischer Bauten, die noch in die Gasnevidenzeit (11. Jahrh.) zurückreichen und die etwas zahlreicheren Denkmäler der Seldschuken aus dem 12. Jahrh. zeigen zwar die Wandmusterung in Rohziegeln in ihrer schönsten Gestalt, aber von farbigen Glasuren noch keine Spur. Die nächste Stufe der Entwicklung veranschaulichen die mongolischen Bauten des 13. und 14. Jahrh. und seldschuckische Bauwerke derselben Zeit auf türkischem Boden, namentlich in Koniah. Anfänglich werden nur türkisblau und kobaltblau glasierte Ziegel mit eingebaut; dann treten schwarze und weiße Glasuren hinzu. Die Muster werden verwickelter, bleiben aber immer gradlinig, auf dem Fugenschnitt der Ziegel beruhend. Im weiteren Verlauf tritt der unglasierte Grund mehr und mehr zurück, da die vier Farben allein zur Zusammenstellung von Mustern ausreichen. Besonders bei der Bekleidung der Kuppeln und Minarets wird die sichtbare Verwendung des Rohziegels vermieden. Das besterhaltene Denkmal aus der Zeit der mongolischen Ilchaniden ist die Grabmoschee des Schah Khoda Bende (1304—1316) in Sultanieh. Einzelne Teile der Innenausstattung sind bei der Wiederherstellung durch den Sefeviden Schah Tachmasp im 16. Jahrh. verändert

worden; im allgemeinen ist die Bekleidung aber noch die ursprüngliche. Die Kuppel ist ganz mit türkisblauen Platten bedeckt, an den Wänden und Pfeilern des Innern, der Fassade und an den Minarets sind geometrische Muster aus weißen, hell- und dunkelblauen Ziegeln gebildet. Ähnliche Wandbekleidungen in hell- und dunkelblau haben sich ferner in den Hauptmoscheen (Mäsdschid Dschuma) von Veramin und Naktschiwan aus dem 14. Jahrh. und an sehr vielen jüngeren Bauten erhalten. Die beste Übersicht über die Entwicklung dieses Bauschmuckes gibt, neben den Mitteilungen von Jane Dieulafoy, das große Tafelwerk von F. Sarre »Denkmäler persischer Baukunst«, mit zahlreichen farbigen Einzelaufnahmen, namentlich aus Koniah, Tebris und Ardebil.

Solange man über gradlinige, geometrische Muster nicht hinausging, genügten Fliesen, die zuerst geformt und dann glasiert wurden. Diese geben durch das stellenweise Überfließen der Glasur und sonstige Einwirkungen des Brandes keine ganz regelmäßigen und scharfen Kanten.

Für die Herstellung von Mustern aus krummlinig begrenzten Flächen waren sie daher unzulänglich. Hierfür mußte das schwierige Verfahren des Schneidens eintreten; damit beginnt erst die eigentliche persische Fayencemosaik. Schon an den genannten und einigen anderen mongolischen Bauten des 14. Jahrh., wie an der sonst nur mit Rohziegelmustern ausgestatteten Imamzade Dschaffary in Ispahan zeigen sich die Anfänge des Schneideverfahrens in den dekorativen Inschriften. Die gerundeten und geschweiften Buchstaben, auf deren schönen Linienschwung der Orientale so großen Wert legt, wurden aus fertig gebrannten und glasierten Platten herausgeschnitten und dann mit Mörtel in die Rohziegelwand eingebettet.

Der letzte Schritt zur Vollendung bestand darin, daß nicht nur die Muster selbst, sondern auch der sie umgebende Grund aus farbig glasierten Platten ausgeschnitten wurde, so daß die zu verzierende Fläche vollständig mit einem Fayencemosaik überdeckt war.

Auf dieser Höhe der Entwicklung erscheint das Verfahren an den Bauten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Der Gipfel der Leistungsfähigkeit in technischer und ornamentaler Hinsicht wird durch die der Blütezeit angehörigen persischen Mosaikfliesen des Museums veranschaulicht. (Abb. 24.) (Wand 202 und Pultschr. 265).

Zu den alten Glasuren des 14. Jahrh. — blau, weiß und schwarz — kommen als neue Farben gelb, braun und grün hinzu. Mit Ausnahme der zinnhaltigen weißen und



Abb. 24. Wandfüllung aus geschnittenen Mosaikfliesen. Farbige Glasuren: kobaltblau, grün, braun, gelb, schwarz (durchsichtig); turkisblau und weiß (undurchsichtig). Persien, I. Hälfte 15. Jahrh. Höhe: 1.10 m.

türkisblauen Glasflüsse sind alle durchsichtig. Die helleren Töne, gelb, grün und braun, liegen auf weißer Angußschicht. Stellenweise, namentlich auf gelben Stücken, sind die Spuren einer ziemlich vergänglichen Vergoldung zu bemerken. Allen Glasuren gemeinsam ist ein lebhafter Glanz und eine sonst kaum noch in der Keramik erreichte Tiefe und Leuchtkraft der Farben. Diese Vorzüge beruhen darauf, daß jede Glasur einzeln für sich in dem ihrer Farbe und Schmelzbarkeit angemessensten Hitzegrade gebrannt wird.

Es ist nichts darüber überliefert, auf welche Weise das Ausschneiden der glasierten Stücke erfolgt ist. Einen Begriff davon gibt der moderne Betrieb in Marokko, wo die spanische Überlieferung des 14. Jahrh. noch nachlebt. Dort wird die Fliesenform erst im groben aus einer größeren Platte herausgeklopft; dann wird die dem Muster entsprechende Form genau auf der Glasur umrissen und alles überflüssige mit einem kleinen Hämmerchen freihändig abgeklopft. Nur die große Geduld und Handfertigkeit des Orientalen ist imstande, aus dem spröden Stoff die spitzwinkligen und ausgezackten Bildungen in reinen Linien fehlerlos hervorzubringen. Ob dieses neuzeitliche Verfahren auch für die geschwungenen Muster der Mosaiken des 15. Jahrh. ausreichend war, bleibt zweifelhaft. Jedenfalls mußten die Löcher für kleinere Füllstücke in einzelnen Platten ausgestemmt oder ausgesägt werden; vielleicht sind die Stücke auch noch durch Schleifen aneinander gepaßt worden. Das Zusammenfügen der hergerichteten Fayencestückchen geschah in der gleichen Weise, wie bei den Glasmosaiken, indem sie dem Muster entsprechend aneinandergelegt und dann von hinten mit einem feinen Mörtel vergossen wurden. Da die glasierten Stücke nach unten abgeschrägt sind, konnte der Mörtel bis nahe an die Glasurfläche heransteigen. Auf diese Weise wurden mehr oder minder große Platten zusammengestellt, die dann als Ganzes mit einem gröberen Mörtel an dem Bau befestigt wurden.

Eins der schönsten Denkmäler Persiens mit Mosaikfliesen ist die Blaue Moschee in Tebris, erbaut von Dschehan Schah aus dem Turkomenenstamme Karakojunlu, dem im Jahre 1438 von dem Timuriden Schah Rock die Herrschaft über die Provinz Azerbeidschan überlassen wurde. Der prächtige Bau ist jetzt ganz in Verfall, die Gewölbe der Innenräume sind durch Erdbeben eingestürzt. Da die Moschee als das Werk eines Sunniten von den schiitischen Persern mißachtet wird, konnte ein Teil der herrlichen Mosaikbekleidung nach Europa gebracht werden. Dieser

sollen die zum Teil ergänzten Mosaiken des Museums entnommen sein. Die Herkunft ist aber fraglich, denn die noch an Ort und Stelle befindlichen Mosaiken zeigen abweichende Muster. Zehn weitere Bruchstücke sind in das keramische Museum von Sèvres gekommen. Der ganze Bau war innen und außen mit Mosaiken bedeckt. Die Bruchstücke des Museums zeigen als Muster das persische Rankenwerk, von Arabesken und Wolkenbändern durchschlungen, um spitzoval geschweifte Felder angeordnet. Der Grund ist vorwiegend kobaltblau, daher der Beiname der Moschee, in den Ovalfeldern manganschwarz, in den Borten türkisblau. Mit Rücksicht auf die schwierige Technik ist die Bildung der Blätter, Palmetten und Rosetten vereinfacht. Trotzdem bieten sie Schwierigkeiten genug, die mit bewundernswürdiger Meisterschaft überwunden sind. Es sind nicht nur die schmalen Bänder der Ranken und Arabesken tadellos in den Linien gearbeitet und haarscharf aneinander angepaßt, sondern wo es die Innenzeichnung der Blüten und der gelegentlich vorkommenden Tiere erfordert, sind in einzelne Plättchen Löcher eingeschnitten, in welche wiederum andersfarbige Stückchen mit derselben Genauigkeit eingefügt sind. Im Innern der Moschee ist die Wandbekleidung stellenweise von anderer Art; so ist die Mihrabhalle mit geometrischen Mustern aus abwechselnd dunkelblauen Fliesen mit Vergoldung (vgl. Seite 30) und Achatplatten ausgekleidet.

Besonders reich an Mosaikfliesen und wohlerhalten ist die von Sarre veröffentlichte Moschee des Schah Sefi in Ardebil, aus dem Anfang des 16. Jahrh.

Da die Mosaikfliesen mit ihrem schweren Mörtelgrund sich nicht leicht vom Bau ablösen lassen, sind Beispiele in Europa noch selten. Außer den Sammlungen von Berlin und Sèvres besitzt nur noch das South Kensington Museum größere Stücke, darunter sieben Platten aus einer Medresse in Ispahan, die in Ausführung, Farben und Mustern den Tebriser Mosaiken zum Verwechseln ähnlich sind. In Persien selbst sind häufig in Mosaik ausgeführte Inschriften, zumeist an Bauten des 15. Jahrh., für deren sonstige Ausstattung man sich mit geometrischen Mustern aus glasierten Ziegeln begnügte. Eine mit geschnittener Mosaik in der Art der Blauen Moschee bekleidete gewölbte Decke mit Ranken auf blauem Grund, von Inschriftfliesen umgeben, hat sich in einem alten Portalbau in Schiras erhalten, welcher mit der im 18. Jahrh. erbauten Moschee Baba Khan vereinigt worden ist.

Schon im 15. Jahrh. sind Mosaikfliesen auch außerhalb Persiens nachzuweisen. So ist in der Grünen Moschee von



Brussa (1424) die aus Stuck durchbrochen gearbeitete Brüstung der Sultansloge mit türkisblauen, dunkelblauen und vergoldeten Fayenceeinlagen versehen, während die Zwickel des Türbogens ebendort mit geometrischen Mustern umrahmt und mit frei geschwungenen Arabesken in derselben Technik gefüllt sind. In Brussa ist ferner ein weiterer Bau aus der Zeit Mohammeds I, der Ipek Han, und in Koniah in Kleinasien die Sirtcheli-Medresse mit Mosaiken verziert. Die Mosaiken dieser bereits zu Ende des 13. Jahrh. errichteten Medresse zeigen noch rein geometrische Muster; sie sind inschriftlich als Arbeit eines persischen Künstlers aus Tus in Khorassan beglaubigt. Ähnlichen Mosaikschmuck tragen in Koniah noch die Karatai-Kebir-Medresse, die Energia-Moschee und Turbe und die Indje-Moschee. Man wird nicht fehlgehen, wenn man auch bei den späteren Mosaiken auf türkischem Boden persische Hilfe voraussetzt. Konstantinopel besitzt ein hervorragendes Denkmal der Blütezeit in dem jetzt zum Museum umgewandelten Tschinili-Kiosk (Fayence-Kiosk), zur Zeit Mohammeds des Eroberers (II. Hälfte des 15. Jahrh.) in dem Garten des Alten Serail erbaut. Während auf den Wandflächen einfarbig glasierte Ziegel zu geometrischen Mustern zusammengestellt sind, tragen die Bogenzwickel der Vorhalle, Bogenleibungen und andere Teile ausgebildete, geschnittene Mosaiken mit Mustern aus Arabesken und persischem Rankenwerk, ganz in der Art der Tebriser Arbeiten.

Die Turbe Machmud Pascha in Konstantinopel zeigt eine Abart der Fliesenmosaik, die sich der in Kairo besonders gepflegten Marmorintarsia nähert. In den grauen Sandstein der Mauern sind dunkelblaue und türkisblaue Fayenceplatten mit Mörtel bündig mit der Steinfläche eingelegt. Sie bilden ohne Rücksicht auf den Fugenschnitt des Steines geometrische Muster, bei welchen der graue Sandstein als gleichberechtigtes Element mitwirkt. Das Mausoleum ist wahrscheinlich noch von Machmud Pascha selbst erbaut worden, der im Jahre 1474 enthauptet wurde. Die gleiche Technik in Stein eingelegter Fayence hat sich in bescheidener Verwendung in Brussa, in den Moscheen von Ajasuluk (Ephesus) und Palatia (Milet), und in Persien nachweisen lassen.

Um die Wende des 14. Jahrh. ist die Fliesenmosaik in die Residenz Timurs und seiner Nachfolger, Samarkand eingeführt worden, wahrscheinlich auf dem von den mongolischen Herrschern vielfach beliebten Wege der zwangsweisen Übersiedlung persischer Künstler. Ein kleines Bruchstück aus Samarkand (Pultschr. 265), soll dem Gur Emir, dem Grabgebäude Timurs (gestorben 1405) und seiner Verwandten

entnommen sein, dessen älteste Teile in das 15. Jahrh. zurückreichen. Es gleicht durchaus den persischen Mosaiken bis auf die weniger genaue Fugung der geschnittenen Platten. Die Fayencemosaik blieb in Samarkand lange Zeit in starkem Gebrauch. Die Moschee Tillia Kari, von Jolang Bey im Jahr 1598 errichtet, ist mit vortrefflichen Mosaikfliesen in weiß, türkisblau und schwarz auf kobaltblauem Grund geschmückt. Den gleichen Farbenreichtum wie die Tebriser, Ardebiler und Ispahaner Fliesen zeigen wiederum die Mosaiken in dem Grabmal des Kussem Ibn Abassa auf der Grabstätte Schah Zendan. Die Bauzeit weist auf das 17. Jahrh. Die Muster der meisten späteren Samarkander Mosaikfliesen unterscheiden sich von den persischen durch einen starken Zuschuß chinesischen Geschmackes in der Bildung des Rankenwerkes und der Blütenformen. (Abbildungen bei Simakoff, a. a. O.)

Mit der timuridischen Moguldynastie kam die Fliesenmosaik im 16. Jahrh. von Samarkand nach Indien. Sie wurde auch, neben der kostbaren Mosaik aus Marmor und Halbedelsteinen, in Agra, Delhi, Lahore (Moschee Wazir Khan, um 1636) viel verwendet; am Palaste von Lahore sind sogar menschliche und Tierfiguren in Fayencemosaik ausgeführt. Die indischen Arbeiten bleiben aber an Sorgfalt der Technik (ein Fragment im Pultschr. 265) und ganz besonders an Schönheit der Farben und Glanz der Glasuren hinter den persischen und turkestanischen weit zurück Es schädigt sie am meisten, daß in Nachahmung des Steinmosaiks aus Marmor an Stelle des blauen ein stumpfer, weißer Grund bevorzugt wird. Indien liefert auch gegenwärtig noch Fliesenmosaiken; die Wandbekleidungen werden aber nicht mehr aus einfarbigen, geschnittenen Stücken, sondern aus geformten und mit Angußmalerei unter der Glasur verzierten Platten zusammengestellt.

In den westsarazenischen Ländern, Spanien und Nordafrika, war die Fayencemosaik schon im Mittelalter bekannt. Ältere Denkmäler sind außer in Spanien auch in Tlemcen in Algier erhalten (Mosaiken in geometrischen und Arabeskenmustern am Portal der Medresse Bu Medine in El-Eubbad bei Tlemcen, erbaut 1347). Es ist wahrscheinlich, daß sich im Westen das Schneideverfahren unabhängig von ostislamitischen Einwirkungen entwickelt hat, nur aus dem technischen Bedürfnis nach einem feineren Fugenschnitt, als ihn die geformten Fliesen ermöglichten. Jedenfalls sind an den westsarazenischen Mosaiken weder in den Farben, der Art der Glasuren, noch in den Mustern Spuren persischen Einflusses zu entdecken. Die Muster werden, abgesehen von den Inschriften, vorwiegend aus

gradlinig begrenzten, geometrischen Figuren zusammengesetzt; seltener ist die Arabeske. Die Glasuren sind in der Masse gefärbte Zinnschmelze, die Farben demgemäß auf ein trübes Blau, Weiß, Grün, Braun und Manganschwarz beschränkt. In diesen Farben werden noch heute geschnittene Fayencemosaiken von vortrefflicher Ausführung in Marokko gefertigt, aber nicht mehr zu Wandbekleidungen, sondern nur kleinere Platten zur Einlage in Geräte. (Tischartiges

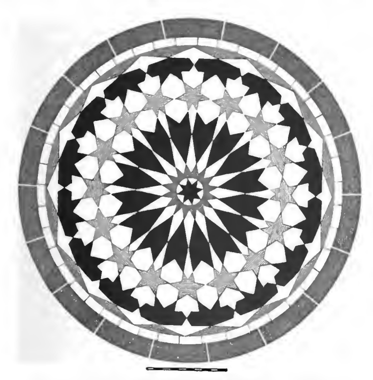


Abb. 25. Tischplatte aus geschnittenen Mosaikfliesen; farbige Zinnglasuren: blau, weiß, grün, braun und schwarz. Marokko, 19. Jahrh. Durchm.: 0,42 m. Nach Jacobsthal.

Gestell mit Mosaikplatten aus Marokko in Raum 127.) (Abb. 25.)

In Persien währte die Blüte der Mosaikfliesen nicht über das 16. Jahrh. hinaus. Sie wurden verdrängt durch die weniger kostspieligen Fliesen mit farbigen Zinnglasuren, die seit dem Auftreten der Sefeviden im 16. Jahrh. bevorzugt werden. Nur für die Ausführung von Inschriften an den Bauten blieb die Mosaiktechnik noch länger im Gebrauch; sie soll zu diesem Zweck in Persien und Mesopotamien noch

bis heute sich am Leben erhalten haben. Vom türkischen Boden ist sie mit dem Aufkommen der Fliesen aus Halbfayence im 16. Jahrh. vollständig verschwunden.

Die Kunsttöpfereien von China und Japan kommen hier nicht in Betracht. Sie schließen sich einerseits, vom Porzellan abgesehen, ihrer stofflichen Beschaffenheit nach mehr den europäischen Gattungen des Steinzeugs und des Steingutes an, als der Fayence und andererseits wäre es untunlich, sie außer Zusammenhang mit den anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen Ostasiens zu behandeln.

Spanien.

Im spanischen Kunstgewerbe vereinigen sich orientalische und abendländische Art in Folge der politischen Geschicke des Landes. Seit dem Beginn des 8. Jahrh. war die Halbinsel in den Händen der Araber. Sie erwarb sich im 10. Jahrh. unter der Herrschaft der in Cordova residierenden Omajaden den wohlverdienten Ruf des industriereichsten und höchstkultivierten Landes von Europa. Das 11. und 12. Jahrh. brachten mit den neuen Dynastien der Almoraviden und Almohaden eine Erneuerung der sarazenischen Bevölkerung durch nordafrikanische Maurenstämme, die Kunst und Kultur der Araber übernehmen. Aber die inneren Kämpfe der Moslemin untereinander hatten ihre Widerstandskraft nach außen gebrochen. Von Osten und Norden drangen die Christen unaufhaltsam vor, und seit der Mitte des 13. Jahrh. war der sarazenische Besitz auf das Emirat Granada in Andalusien beschränkt. Noch 250 Jahre hielt sich dort die Herrschaft der Nassriden; durch das Zusammenströmen der aus dem übrigen Spanien verjagten Araber und Mauren in diesen letzten Zufluchtsort entstand eine glänzende Nachblüte sarazenischer Kunst, die in der Alhambra ihr schönstes Denkmal hinterlassen hat. Granada fiel im Jahre 1492; die Verfolgungen der Mauren dauerten fort, bis im Jahre 1610 ihre letzten Reste vom europäischen Festlande vertrieben wurden.

Der Übergang von muslimischer zu christlicher Kultur spiegelt sich auch in der spanischen Keramik wieder. Ihre Geschichte zerfällt in zwei Perioden: In der älteren herrscht ausschließlich orientalische Art in der Technik und im Ornament. Sie umfaßt das Mittelalter, sendet aber ihre Ausläufer bis tief in die Neuzeit hinein.

Die zweite Periode wird gekennzeichnet durch die Aufnahme der Renaissanceornamentik und des Malverfahrens der italienischen Majoliken — neben den fortlebenden sarazenischen Arten. Die spanische Fayence bleibt vom 16. Jahrh. ab noch lange unter dem Einfluß dieser Vorbilder; erst in der zweiten Blütezeit der europäischen Fayence, im 18. Jahrh., erhebt sie sich zu hervorragenden selbständigen Leistungen.

Fayencen mit Goldlüster.

Wiederum steht, wie in Persien, die Lüsterverzierung am Anfang der muslimischen Fayence. Zweifellos ist sie vom Orient herübergebracht worden; ob noch im Verlauf der Araberherrschaft oder erst durch die Mauren, steht dahin. Der Geograph Edrisi erwähnt sie zuerst in der 1. Hälfte des 12. Jahrh. In Calatayud, einer Stadt Aragoniens, werden nach seiner Aussage die goldfarbigen Geschirre gemacht, die in alle Länder ausgeführt werden. Der letzte Zusatz, wenn er nicht später hinzugefügt wurde, läßt auf einen bereits hoch entwickelten Betrieb schließen. Zweihundert Jahre später berichtet der Reisende Ibn Batutah dasselbe von Malaga in Andalusien. Der dritte Hauptort Manises, in nächster Nähe von Valencia, wird im Jahre 1499 genannt. Wieder ist hervorgehoben, daß die goldglänzenden Geschirre ausgeführt würden, daß der Papst, die Kardinäle und weltlichen Fürsten sich daran erfreuten. Im 16. Jahrh. bestanden Werkstätten in Calatayud und in dem Dorfe Muel bei Saragossa. Der Mittelpunkt der Industrie in christlicher Zeit war aber die Provinz Valencia, wo in zahlreichen Orten, darunter die Stadt Murcia, Lüsterfayencen gearbeitet wurden. Keiner von allen erreichte aber Manises an Bedeutung, dem einzigen Platz, wo die Lüstertöpferei bis zur Gegenwart ununterbrochen in Betrieb blieb. Auch die Insel Majorka wird zu den spanischen Fayencestätten gerechnet, weil nach ihr die lüstrierten Geschirre in Italien Majolika genannt wurden. Dieser Grund ist für sich allein nicht ganz ausreichend, denn es ist eine nicht seltene Erscheinung, daß ausländische Waren im Einfuhrland nicht nach ihrer wirklichen Herkunft, sondern nach einem Ausfuhrhafen bezeichnet wurden. So hat Damaskus im Mittelalter den verschiedensten Erzeugnissen des orientalischen Hinterlandes seinen Namen gegeben, und in spanischen Quellen ist wiederholt von Pisaner Fayencen die Rede, obwohl Pisa, das den Austausch zwischen den Majoliken Italiens und der Provinz Valencia vermittelte, unter den Töpferstädten Italiens in letzter Reihe steht. Diesem Umstand mag auch Majorka seinen Ruf verdanken; in der spanischen Literatur wird es als Fayenceort jedenfalls nicht genannt.

Die Arbeiten der verschiedenen Städte oder auch nur der Provinzen Aragonien und Valencia zu unterscheiden, ist nicht möglich, da die Stücke mit Bezeichnungen nicht versehen sind. Als Zeichen der Herkunft aus Valencia betrachtet man mit einiger Wahrscheinlichkeit einen Adler, der häufig als Wappenzeichen oder auf den Rückseiten von

Schüsseln aufgemalt vorkommt. (Vgl. die Rückseite einer Schüssel in Schr. 342.) (Abb. 26.) Im übrigen muß man sich damit begnügen, das erhaltene Material nach der Entstehungszeit, allerdings in ziemlich weiten Grenzen einzuteilen.

Ziemlich selten sind die Denkmäler aus der Blütezeit, als der Betrieb noch ausschließlich in den Händen der



Abb. 26. Rückseite der Schüssel Abb. 29. Goldlüster auf weißer Zinnglasur. Heraldischer Adler von Valencia (?). Spanien, 15.—16. Jahrh. Durchm.: 0,44 m.

Sarazenen lag. Nur ein Stück ist mit einer sicheren Datierung versehen: Eine nahezu einen Meter hohe, rechteckige Fliese, die in Granada gefunden worden ist. (Abb. 27.) (Sammlung Don G. J. de Osma zu Madrid.) Das Mittelfeld bedecken große Arabeskenblätter, deren Enden in Tierköpfe auslaufen, durchschlungen von zierlichen Ranken mit Blättern und Blüten; eingeordnet sind Vögel und das Wappenschild



Abb. 27. Wandfliese mit Goldlüstrierung. In der Randinschrift der Name des Abul Hadschadsch, Herrschers von Granada, 1408—1417. Stammt aus Granada; Sammlung Don Osma in Madrid. Höhe: etwa 1 m.

von Granada. In den arabischen Inschriften der Randborte wiederholt sich der Name eines Herrschers von Granada, Abul Hadschadsch (1408—1417).

Die Malerei ist nur in blassem Goldlüster auf gelblich getönter Zinnglasur ausgeführt. Wesentlich älter ist die seit langem berühmte große Vase in der Alhambra (hoch 1,36 m),



Abb. 28. Spanische Lüsterschale mit blau gemaltem Segelschiff, aus Cremona. 14. Jahrh. Durchm.: 0,22 m.

in blau und verblaßtem Goldlüster mit arabischen Inschriften, Arabesken und zwei zierlich stilisierten Gazellenpaaren bemalt. Ähnliche Vasen von annähernd gleicher Größe besitzen die Museen von Madrid, Petersburg, Palermo und Stockholm. Die drei letzteren sind nur in blassem Goldlüster, ohne Blau, verziert und nähern sich darin der datierten Fliese aus dem

Anfang des 15. Jahrh. Auch ist ihre Ornamentik breiter und flüchtiger, als die der Alhambravase. Mit dieser ist das Schulterstück einer Vase (Saal 52) am allerengsten verwandt. Maurische Arbeiten des 14. Jahrh. sind ferner die als Mittelstück einer Mihrabnische gestaltete Fliese und die Schale mit einem blau gemalten Segelschiff in Schr. 342. (Abb. 28.) Die letztere war als Wandschmuck in einer Kirche Cremonas eingemauert; Sonne und Regenschlag haben einen Teil des Goldlüsters verblichen und abgespült. Rechnet man dazu zwei große Fliesen im Cuarto Real de Santo Domingo zu Granada, die Reste eines Fliesenfußbodens in der Alhambra (ein Bruchstück davon mit dem Wappen und arabischen Wahlspruch von Granada in Blau und Gold in Schr. 342), so ist so ziemlich der Vorrat dessen erschöpft, was mit Sicherheit dem 14. Jahrh. zuzuschreiben ist, von einigen im Kunsthandel verschollenen Gegenständen abgesehen. Da Ibn Batutah, der um 1350 Granada besuchte, nur die Werkstätten von Malaga erwähnt, und da ferner eine lüstrierte Schale dieser Art (Sammlung Sarre) die arabische Bezeichnung Malaga trägt, so darf man die genannten Stücke als Arbeiten dieses Vorortes der sarazenischen Keramik betrachten, dessen Bedeutung erst nach der Eroberung durch das Emporblühen der Töpfereien von Valencia herabgedrückt wurde. Es ist freilich zu vermuten, daß die keramischen Betriebe in Granada selbst und in Sevilla in demselben Stil wie Malaga gearbeitet haben.

Eine feste Grenze zwischen den sarazenischen Fayencen und ihren christlichen Nachahmungen ist nicht zu ziehen, zumal auch nach dem Fall Granadas noch maurische Handwerker in Spanien tätig blieben. Es vollzog sich im 15. und 16. Jahrh. ein ganz allmählicher Übergang, der im wesentlichen nur durch eine fortschreitende Verschlechterung der Ornamentik gekennzeichnet wird.

Die Lüstermajoliken der christlichen Zeit, also die Arbeiten aus Valencia und Aragon, behielten die orientalische Art der gleichmäßigen Verteilung der Muster über die ganze Fläche und die stilisierten Formen der pflanzlichen Motive bei, aber der kunstvolle Entwurf der Muster und die sorgfältig zierliche Ausführung der Einzelheiten, durch welche sich noch die Fliese des Abul Hadschadsch auszeichnet, gingen mehr und mehr verloren.

In der älteren Zeit, dem 15. und 16. Jahrh., werden die Flächen durch Zusammenhalten der Muster in Felder und Streifen noch deutlich gegliedert, das Blattwerk zeigt einigermaßen naturähnliche, gelegentlich auch gotisch stilisierte, volle Formen. Diese Art ist in der Sammlung gut vertreten (Schr. 340 u. 342). (Abb. 29.) Vollständig unter sarazenischer

Überlieferung stehen noch die Schüssel mit Nachahmungen arabischer Schrift in Blau und Gold gemalt und die kleinere Schale mit breit gezeichnetem Blattwerk und Blüten, die aus dem in vollen Flächen aufgetragenen, wundervoll schimmernden Gold ausgespart sind. Die Streifenverteilung des Laubwerkes zeigen die beiden Teller mit dem Wappen der Gondi.

Späterhin ist den Mustern ein besonderer Aufwand zeichnerischer Kunst nicht mehr gewidmet worden. Aus



Abb. 29. Majolikaschussel, in Gold lüstriert und blau gemalt, mit Nachahmungen arabischer Schrift. Spanien, 15.—16. Jahrh. Durchm.: 0,44 m.

dem Blattwerk entwickeln sich ganz konventionelle, *gefiederte* und oft dürftige Formen, deren kunstlose Anordnung als einziges Ziel eine möglichst reiche und gleichmäßige Verteilung des Goldglanzes über die ganze Fläche erkennen läßt. Diesem Zweck dient am besten ein seit dem späteren 16. Jahrh. besonders beliebtes Linienmuster, das sich am ehesten mit dem *Kettengeflecht* eines Panzerhemdes

vergleichen läßt. Eine wichtige Zutat des europäischen Geschmackes sind die sehr häufigen Wappen, die in der Regel den Mittelpunkt der Verzierung bilden. Wie es bei einer in so hohem Grade zur Ausfuhr bestimmten Ware natürlich ist, sind neben den Abzeichen spanischer Provinzen (hierzu gehört der Adler als Wappen von Valencia) und Familien auch die Wappen ausländischer, besonders italienischer Geschlechter nicht selten (Schr. 340, Krug mit dem Wappen der Medici, Teller mit dem Wappen der florentiner Familie Gondi, Schüsseln mit dem Wappen der Borgia, von Sizilien, dem Löwen von S. Marco). Die Schüsseln sind regelmäßig innen und außen verziert, oft setzt sich das Muster der Schauseite auf der Rückseite fort, oder es sind große, heraldisch stilisierte Tierfiguren, in älterer Zeit auch nur konzentrische Kreise auf der letzteren angebracht.

Die große Mehrzahl der spanischen Majoliken sind Schüsseln und Becken, bald flach, bald mit gradlinig vertiefter Mitte. (Die bedeutendste und gewählteste Sammlung im Besitz von Don Osma in Madrid.) Sie sind oft in Relief geformt, namentlich sind vom Mittelpunkt aus strahlig oder schräg auslaufende Buckelungen in der Art der getriebenen Messingbecken beliebt. Unter den Vasen und Krügen begegnet man am häufigsten den sog. Apothekenkrügen von walzenförmigem, um die Mitte eingezogenem Körper mit kurzem Fuß und Hals (Schr. 340). Die Form ist im Orient entstanden (vgl. Seite 26); sie soll den Abschnitten des Bambusrohres nachgebildet sein, in welchen Spezereien aus dem Orient nach dem Abendlande gesandt wurden. Die Italiener haben diese Apothekenkrüge daher als Bäumchen, Albarelli, bezeichnet.

Die gelblich getönte Zinnglasur der spanischen Majoliken ist immer über der ganzen Innen- und Außenseite der Gefäße aufgetragen. Die Verzierung ist meist nur in Goldlüster ausgeführt, doch ist auch eine stellenweise Bemalung mit im Scharffeuer aufgebranntem Kobaltblau keineswegs selten. Bei den Wappen kommen auch die braunen und violetten Töne des Mangans zu sparsamer Verwendung.

Trotz des sinkenden Geschmackes bewahrte der prächtige Glanz des Goldlüsters den spanischen Geschirren bis in das 17. Jahrh. eine außerordentlich dekorative Wirkung. Dann aber ging ihnen dieser Vorzug verloren. Der Lüster nimmt bis in die neueste Zeit statt des erst blassen, dann bräunlichen Goldtones die grelle, ausgesprochen rote Farbe neugeprägten Kupfers an. (Eine datierte Schüssel der Sammlung Osma von 1613 zeigt bereits völlig kupferroten Glanz.)

Azulejos.

Eine weitere Gabe des Orients sind die Fliesen zur Wandbekleidung. Kein anderes Land Europas hat davon so starken Gebrauch gemacht wie Spanien, nicht nur im Mittelalter, sondern auch in christlicher Zeit. Doch ist man in Spanien damit nie so weit gegangen, wie in den ostmuslimischen Ländern; selten ist mehr wie der untere Teil der Wände mit Fliesen bekleidet. Der schon im Mittelalter

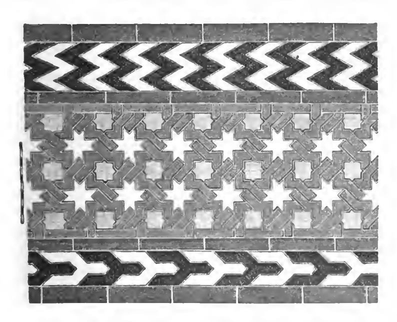


Abb. 30. Wandbekleidung aus vor dem Brande geformten Azulejos. Farbige Zinnglasuren: weiß, blau, braun, grün, schwarz. Geometrisches Muster. Spanien, 14.—15. Jahrh. Höhe: 0,29 m. Nach Jacobsthal.

vorkommende Name Azulejo ist persischen Stammes und bezeichnet ursprünglich nur blau glasierte Platten.

Die ältesten Denkmäler begegnen uns an der Innenausstattung der Alhambra aus dem 14. Jahrh. Es sind, wie drei Fliesenfelder an Wand 210 deutlich veranschaulichen, Mosaiken aus sehr kleinen, gradlinig begrenzten Stücken, die zu geometrischen Figuren zusammengestellt sind. (Abb. 30.)

Die Plättchen sind — wie bei den persischen Mosaiken jedes einfarbig — mit durch und durch gefärbten Zinnglasuren von weißer, graublauer, grüner, brauner und

schwarzer Farbe bedeckt. Sie sind vor dem Brande geformt; da aber die bei geformten Plättchen sich ergebenden, ziemlich breiten Fugen wegen der Kleinheit der Stücke besonders störend waren, hat man auch das Schneideverfahren schon frühzeitig angewandt. Das geschnittene Fliesenmosaik hat sich hier und in Sevilla bei ganz tadelloser Ausführung wenigstens bis zur Mitte des 16. Jahrh. erhalten. Den Beweis liefern die zur Ausstattung der „Capilla" der Alhambra gehörigen geschnittenen Wappenfliesen Karls V. Ein gleichartiges Fliesenmosaik in einem Gartenpavillon des Alkazar zu Sevilla trägt die Bezeichnung Juan HZ. 1540.

Das 15. Jahrhundert brachte ein wesentlich einfacheres Verfahren. Statt der Mosaiken machte man größere qua-

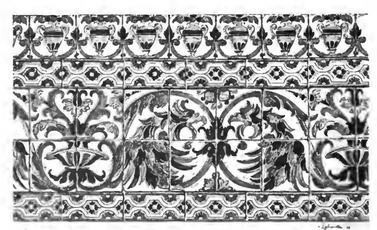


Abb. 31. Azulejos mit farbigen Zinnglasuren zwischen gepreßten Rändern; Renaissancemuster. Triana bei Sevilla, 16. Jahrh. Höhe: 0,50 m.

dratische Platten mit dem Rapport des Musters. Sie wurden in Formen gepreßt, in welchen die Umrisse der Farbflächen vertieft waren; die Fliesen erhielten dadurch das Muster in erhabenen Rändern, die ein Zusammenfließen der Glasuren verhüteten. Wo das Formen untunlich war, wie bei Gesimsen und ähnlichen profilierten Teilen, wurden die Umrisse in trockenem Schwarz aufgemalt oder in Fett vorgezogen: das altorientalische Verfahren der toten Ränder (vgl. Seite 11). (Beispiele an Wand 209.) Anfänglich wurden bei dem neuen Verfahren die alten maurischen Muster wiederholt; im 16. Jahrh. aber traten an Stelle der gradlinigen Bandverschlingungen (Wand 209) die Zierformen der Renaissance: Rosetten, Blattwerk, Wappen und freier entworfene Ranken. (Wand 210.) (Abb. 31.)

Die Farben bleiben dieselben wie bei den Mosaiken; ausnahmsweise ist die Lüstrierung mit herangezogen. Beispiele für lüstrierte Azulejos des 16. Jahrhunderts zu Sevilla in der Casa de Pilatos, im Alkazar und im Palacio Duque Alba. (Wand 209.) Der Hauptsitz der Fliesentöpferei war Sevilla mit der Töpfervorstadt Triana. Dort wurden im 15. Jahrh. auch Schüsseln und Teller mit den gefärbten Zinnglasuren ausgestattet. Die trennenden Ränder wurden entweder aufgemalt oder eingekratzt; die Verzierung dieser sehr selten gewordenen Ware besteht aus einzelnen stilisierten Tieren und Blattwerk. (Zwei Teller dieser Art im Kunstgewerbe-Museum zu Köln, eine große Schüssel im Museum von Sigmaringen.)

Die Sevillaner Azulejo-Werkstätten blieben in lebhafter Tätigkeit durch das 16. Jahrh. und versorgten ganz Spanien und Portugal mit ihren Fliesen. Der Betrieb erlosch mit der letzten Austreibung der Mauren im Jahre 1610.

Fayencen in italienischer Art.

Die Spanier hatten schon frühzeitig Gelegenheit, die kunstvolle Malerei der im 15. Jahrh. neu emporblühenden italienischen Fayence kennen zu lernen. Besitzt doch Sevilla selbst das bedeutendste Denkmal italienischer Majolika in der Fliesenbekleidung einer Altarnische in der Kapelle des Alkazar. (Photograph. Aufnahmen davon in der Bibliothek des Museums.) Um ein figurenreiches Mittelbild mit der Begrüßung Mariae und der Elisabeth, darunter die Verkündigung, zieht sich eine breite Umrahmung mit der Darstellung des Stammbaumes Christi auf blauem Grund. Das Werk ist bezeichnet »Niculoso Francesco Italiano m.e fecit 1504«. Von gleicher Hand, in der Art teils der grotteskengeschmückten Majoliken von Siena, teils der Robbiareliefs, ist der Fliesenschmuck des Portals von Sta. Paula in Sevilla und ein Grabdenkmal aus 32 Fliesen in der Kirche Sta. Anna zu Triana. Die Inschrift auf letzterem nennt außer dem Namen des Künstlers noch das Entstehungsjahr 1503. Niculoso stammte aus Pisa, wie eine der Bezeichnungen »Niculoso Pisano« am Tor von Sta. Paula lehrt. Demselben Denkmal ist zu entnehmen, daß ihm auch die Kunst der Lüstrierung geläufig war.

Es ist kein Zweifel, daß diese hervorragenden Werke in Sevilla selbst gearbeitet wurden; und daß der Pisaner in Sevilla Nachfolger fand, zeigen gemalte Fliesenbilder italienischen Stils mit spanischen Aufschriften im Museum von Sevilla und im Innern der Kirche Sta. Paula.

In der II. Hälfte des 16. Jahrh. mehren sich die spanischen Fayencen in italienischer Art, d. h. mit farbiger Scharffeuermalerei auf weißem Grund. Der Verbrauch an Fliesen blieb auch nach dem Verschwinden der Azulejos mit gepreßten Rändern ein bedeutender. Man fertigte neben solchen mit rein ornamentalen Renaissancemustern, Akanthuslaub, Rollwerk-Kartuschen, Eierstäben u. dgl. (Vase dieser Art in Schr. 399, Fliesen an Wand 210) auch große figurenreiche Bilder, die in zusammenhängender Darstellung über ganze Wände sich erstreckten und mit gemalten Bauornamenten umrahmt waren. Die letztere Art ist besonders in Portugal mit großem Erfolg gepflegt worden. In der Regel begnügte man sich mit wenigen Farben, blau und gelb; viele der großen Fliesenmalereien sind in Blau allein ausgeführt. Zahlreiche Werkstätten in verschiedenen Teilen Spaniens waren an der Fabrikation beteiligt; Triana, Talavera, Valencia werden als die bedeutendsten hervorgehoben. In Valencia und Aragon haben Fliesentöpfereien von beachtenswerter Leistungsfähigkeit bis in das 19. Jahrh. bestanden.

Unter den vielen Orten, welche Gefäße in der neuen Maltechnik erzeugten, nahm Talavera de la Reyna, stromab von Toledo am Tajo gelegen, seit dem Ausgang des 16. Jahrh. die führende Stellung ein. Sein Ruf überstrahlte so sehr die anderen Plätze, daß Talavera in Spanien eine Bezeichnung für Fayence überhaupt wurde. Seine Geschirre sind in ähnlicher Weise wie die italienischen Majoliken, aber mit geringerer zeichnerischer Kunst, mit Landschaften, figürlichen Darstellungen, Wappen und Ornamenten verziert. Die Malerei ist mit breitem, weichem Pinselstrich flott und sicher ausgeführt. Die im allgemeinen blasse Farbenstimmung wird durch das Vorherrschen von Gelb, Braun und Grün neben Violett und sparsam verwendetem Blau gekennzeichnet. (Zahlreiche Beispiele in Schr. 399; drei große Vasen auf den Schränken.) Talavera fertigte auch Gefäße und Geräte in naturalistischen Formen von Früchten und Tieren. (Durchbrochene Vase und Henne in Schr. 399; sitzender Hund auf dem Schrank.)

Im späteren 17. und 18. Jahrh. wurde unter dem Einfluß des ostasiatischen Porzellans und der Fayencen von Savona bei Genua die Blaumalerei bevorzugt. Die Blüte der Werkstätten von Talavera dauerte bis zum Jahre 1720. Dann trat ein rascher Verfall ein, der im späteren 18. Jahrh. nur vorübergehend aufgehalten wurde. Nachahmungen seiner Fayencen lieferten im 17. Jahrh. Puente del Arzobispo und Toledo.

Das keramische Gründungsfieber, das im 18. Jahrh. teils durch die Erfolge von Delft, teils durch die Erfindung des

sächsischen Porzellans hervorgerufen, überall in Europa neue Werkstätten entstehen ließ, hat auch Spanien berührt und — von kleinen Werken wie Segovia, Toledo, Zamora, Madrid abgesehen — mit einer Fayencefabrik ersten Ranges begabt. Sie wurde in Alcora in der Provinz Valencia von dem Grafen Aranda 1726 eingerichtet und entwickelte sich sehr rasch unter der künstlerischen Leitung des aus Moustiers in Frankreich berufenen Joseph Olery, der bis 1737 dort tätig blieb. Von da an bis zur Umwandlung in eine Porzellan- und Steingutfabrik im Jahre 1764 wurden nur spanische Arbeiter beschäftigt. Da Olery nach seiner Rückkehr in Moustiers wieder eine Fabrik übernahm, besteht zwischen einigen Fayencegattungen der beiden Orte enge Verwandtschaft. Dem französischen Einfluß verdankt Alcora die spitzenartigen Randmuster mit eingeordneten Baldachinen, Blumengehängen u. dgl., sowie die zierlichen Grottesken in der Art des Ornamentisten Bérain. (Schr. 399; Unterschale für eine Tasse, mit Spitzenrand, Wappen und Büsten, bezeichnet Ferrer, der Name eines von 1727—43 in Alcora tätigen Malers. Deckelnapf und Unterschale mit einfacherem Spitzenmuster.) Bei dieser Art überwog die Blaumalerei, mit welcher sich gelb, orange, braun und grün verbinden. Später ging man zu kräftigeren Farben über, die alle im Scharffeuer eingebrannt sind. (Schr. 399; drei Tassenunterschalen mit Streublumen und Rokokoornament.) Alcora hielt sich auf seiner Höhe bis um 1770; die späteren Bemühungen, die Fabrik zu heben, hatten vorwiegend das Porzellan und das Steingut in englischer Art im Auge.

Italien.

Die Anfänge der italienischen Fayence bergen sich im Dunkel des Mittelalters. Nach Vasari ist Luca della Robbia, der große Florentiner Bildhauer (1399—1482), der Erfinder der Zinnglasur für Italien gewesen. Was Luca und seine Nachfolger Andrea und Giovanni della Robbia geschaffen haben, ist in der Tat echte Fayence. Luca überzog seine Terrakottabildwerke mit milchweißer Glasur für die Figuren und mit blaugefärbter für den Hintergrund; in den Fruchtkränzen der Umrahmungen treten noch gelb, grün und manganviolett gefärbte Schmelze hinzu. (Vgl. die Türeinfassung im Majolikasaal; Bildwerke von Luca della Robbia und seiner Schule befinden sich im Kaiser Friedrich-Museum.) Luca hat auch bereits auf ebener Fläche in Fayence gemalt; Vasari läßt sogar seine keramische Tätigkeit davon Ausgang nehmen. Zeugnis davon geben zwei Wappenschilder an Or San Michele und die Fliesenumrahmung am Grabmal des Benozzo Federighi in der Kirche San Francesco de Paula bei Florenz (1456).

Diesen beglaubigten Fayencemalereien Lucas sind eine Türlünette mit figürlicher Darstellung im Dom-Museum von Sta Maria del fiore in Florenz und zwölf Rundbilder mit allegorischen Monatsdarstellungen im S. Kensington Museum in London anzuschließen. Sie gelten als Überreste einer Zimmerausstattung, die Luca nach dem Zeugnis Vasaris und Filaretes für Piero di Cosimo Medici geschaffen hat. Gefäße aber sind aus der Robbiawerkstatt nicht bekannt außer den einfarbig blau glasierten, zuweilen noch mit in Ton modellierten Blumensträußen versehenen Ziervasen für Altäre, die in Form, Farbe und Verzierung genau den Gefäßen gleichen, aus welchen auf den Umrahmungen der Bildwerke des Andrea della Robbia die Fruchtkränze emporwachsen. (Eine Robbiavase mit Spuren von Vergoldung in Schr. 322.) (Abb. 32.)

Die Erfindung Lucas, das heißt die Anwendung von Glasuren in der Bildhauerei, fällt wahrscheinlich in das 4. Jahrzehnt des 15. Jahrh., jedenfalls nicht früher.

Nun ist bei Ausgrabungen in Faenza neben einigen Halbmajoliken ein echter Fayencekrug zum Vorschein gekommen, der durch das aufgemalte Wappen des Astorgio Manfredi, Herrn von Faenza, der Zeit von 1393—1405 zu-



Abb. 32. Altarvase aus der Robbia-Werkstatt. In Relief geformt und blau glasiert. Florenz, 15.—16. Jahrh. Höhe: 0,27 m.

zuweisen ist. Der gotische Stil der Wappenmalerei steht damit nicht in Widerspruch. (Abb. 33.)

Damit ist der Beweis erbracht, daß Luca della Robbia nicht der Erfinder der Zinnglasur in Italien war. Zum Überfluß lehrt auch eine schriftliche Quelle, daß schon vor seiner

Zeit der Zinnschmelz nichts Unbekanntes mehr war: In dem 1330 von Pietro del Bono in Pola geschriebenen Werke »Margarita preciosa« wird das Zinn als wesentlicher Bestandteil der Töpferglasur aufgeführt.

Der überlieferte Ruf Lucas als Erfinder steht dem nicht entgegen; denn die von ihm zuerst unternommene Übertragung farbiger Glasuren auf Bildwerke großen Maßstabes, die Schöpfung einer völlig neuen und eigenartigen Plastik von glänzendster Wirkung und bestechendem Liebreiz waren allein hinreichend, um ihm diesen Ruhm zu verleihen.



Abb. 33. Majolikakrug mit dem gemalten Wappen des Astorgio Manfredi, Herrn von Faenza, (1393—1405). Faenza um 1400. Höhe 0,20 m. In der Pinakothek daselbst.

So wie die Fayencetöpferei Italiens unabhängig von den Robbias entstanden ist, so ist sie auch unbeeinflußt von ihnen weiter emporgediehen. Die Ornamente, welche für die Robbiawerke, die plastischen wie die gemalten Platten und Fußbodenfliesen (einer der schönsten Fußböden aus der Robbiawerkstatt, früher in den Loggien des Vatikans, ist jetzt in San Silvestro al Quirinale in Rom; ein Fragment von Robbiafliesen mit Rautenmuster an Wand 200, Gal. 43) kennzeichnend sind, haben bei den eigentlichen Majoliken niemals Aufnahme gefunden oder auch nur einen nachweisbaren Einfluß geübt. So zahlreich auch noch Majoliken aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh. sind, Gefäße sowohl wie Fliesen, nirgends ist eine Spur des Robbiastils zu erkennen. (Abb. 34.)

Für die Geschichte der Majolika ist es übrigens ziemlich unwesentlich, wie weit in das Mittelalter die Kenntnis der Zinnglasur in Italien zurückreicht. Auch wenn der Manfredikrug in Faenza nicht das früheste Beispiel echter Fayence bleiben sollte, so würde das an der Tatsache nichts ändern, daß erst im Laufe des 15. Jahrh. die künstlerische Entfaltung der Majolika beginnt. Es ist hier nicht die Erweiterung der technischen Kenntnis, sondern die allgemeine Kunstblüte der Renaissance, welche die Töpferei aus einem nur dem gewöhnlichen Gebrauch dienenden Gewerbe zum allerorten bewunderten Kunsthandwerk emporgehoben hat.



Abb. 34. Teil einer Altarumrahmung von Andrea della Robbia. Florenz, 2. Hälfte des 15. Jahrh. Breite: 0,25 m.

Auf die Frage, woher den Italienern die Kenntnis der Zinnglasur gekommen ist, bietet sich als die natürlichste Antwort der Hinweis auf Spanien. Dort wurden seit dem frühen Mittelalter nur echte Fayencen gearbeitet und in Mengen nach Italien ausgeführt. Ist doch die Mehrzahl der erhaltenen spanischen Lüsterfayencen nicht in ihrer Heimat, sondern in Italien gefunden worden. Daß diese auf die italienische Kunsttöpferei einen erheblichen Einfluß geübt haben, steht außer Frage. Beweis ist schon die Bezeichnung Majolika. Aus dem Namen der Insel Majorka, die den Handel mit den spanischen Lüstergeschirren vermittelte und vielleicht selbst solche erzeugte, durch eine der italienischen Sprache geläufige Lautveränderung entstanden, war das Wort Majolika ursprünglich die italienische Bezeichnung der spanischen Lüsterfayencen. Daß es dann auf die lüstrierten Gefäße von Gubbio und Deruta übertragen wurde, zeigt, daß diese den Italienern der Renaissance als Nachahmungen der spanischen galten.

Auch außerhalb der Lüsterfayencen ist der spanische Einfluß nachweisbar. Eine Majolikaschüssel der Sammlung (Schr. 309), aus in Florenz gefundenen Scherben ergänzt, trägt ein in Blau und Violett gemaltes Muster, das unmittelbar einem spanischen Lüstergeschirre nachgezeichnet ist, wie ein Vergleich mit dem spanischen, das Mediciwappen tragenden Krug (Schr. 340) deutlich erweist. Die Farbenwirkung des Vorbildes suchte man, da der Lüster in Toskana noch unbekannt war, durch Aufsetzen von gelben Tupfen zu erreichen. Es ist zu beachten, daß diese Muster in

Italien keineswegs selten waren. Gleichen Ursprung scheint auch ein bevorzugtes Motiv der italienischen Fayenceornamentik des 15. Jahrhunderts zu haben, die etwas summarisch gezeichneten Tierfiguren, die völlig den spanischen Tiermustern auf Azulejos (Wand 209) und sevillaner Schüsseln (vgl. Seite 73) ähnlich sehen. (Abb. 35.) Bei einer so starken Aufnahme spanischer Zierformen in Italien wäre es widersinnig, für die Zinnglasur nach einer anderen Quelle zu suchen. Die gegenwärtig vielfach angenommene Vermutung einer Übertragung des Zinnschmelzes unmittelbar aus dem Orient d. h. aus Vorderasien, ist abzulehnen, da der Orient in dieser Zeit keine echten Fayencen nach Europa auszuführen hatte. Die orientalischen Gefäße, die im 14. Jahrh. nach Italien kamen, es sind dies die fälschlich siculo-arabisch genannten Vasen, haben zinnfreie, durchsichtige Glasuren.

Im 15. Jahrh. schreitet die Verbreitung der echten Fayence in Italien langsam vor. Ihre Vorgängerin ist, wie



Abb. 35. Fliesen vom Fußboden der Caraccioli-Kapelle in San Giovanni a Carbonara zu Neapel. Blau gemalt. Um 1440. Breite: 0,20 m.

Scherbenfunde an verschiedenen Orten mit Bestimmtheit darlegen, die Mezzamajolika gewesen, das heißt die Tonware mit weißem Erdanguß (terra di Vicenza oder di Siena) und mit gemalten oder eingekratzten (Sgraffito) Verzierungen unter durchsichtiger Bleiglasur. Diese hielt sich noch lange neben der Fayence, an einzelnen Plätzen sogar bis ins 18. Jahrh., aber sie wurde mehr und mehr aus der Kunsttöpferei in den bäuerlichen Betrieb gedrängt.

Die Fayence zeigt bis zum Ausgang des 15. Jahrh. keine erheblichen Fortschritte; sie bleibt durchgehends in stofflicher und künstlerischer Hinsicht von einfacher, derber Art.

Auf diese archaische Periode folgte dann ungefähr von 1490 an ein rascher Aufschwung, bis im Anfang des 16. Jahrh. die höchste Stufe der Vollendung erreicht ist. Die Gefäße werden feiner, leichter gearbeitet, die Glasur wird rein und glänzend, die Maler lernen allmählich die ganze Reihe der Scharffeuerfarben und ihre Mischungen

kennen und die Maltechnik mit Meisterschaft beherrschen. Diese Blütezeit, die Frührenaissance der Majolika, umfaßt das erste Viertel des 16. Jahrh. Die Führung übernimmt Faenza, neben dem sich noch Caffagiolo und Siena in Toskana und Castel Durante bei Urbino auszeichnen. Auch Deruta war damals schon tätig, ging aber seine eigenen Wege.

Bald nach 1525 tritt das Herzogtum Urbino in den Vordergrund, um durch die 2. Hälfte des 16. Jahrh. hindurch bis zum Verfall die leitende Stelle in der Majolikaindustrie zu behaupten. Von der Hofgunst auf jede Weise gefördert, nimmt der Betrieb in der Hauptstadt Urbino, in Pesaro, Gubbio und Castel Durante eine ungeahnte Ausdehnung. Dem Wesen der in ihrem künstlerischen Können schwelgenden Hochrenaissance gemäß ändert sich die Erscheinung der Majolika. Die ornamentale Verzierung wird zurückgedrängt, die figürliche gewinnt ungebührlich an Raum. Das Ziel der Fayencemaler wird die bildmäßige Ausstattung der Gefäße ohne Rücksicht auf ihre Gliederung, auf die Teilung von Rand und Mittelfeld. Dieser in Urbino am meisten gepflegten Richtung folgen fast alle Werkstätten; auch die älteren Orte, Faenza und von ihm abhängige Fabriken wie Forli und Venedig, können sich nicht ganz dem Einfluß Urbinos entziehen. Noch heute wird die Periode der Vorherrschaft Urbinos oft als die eigentliche Blütezeit der Majolikamalerei hingestellt. Es muß aber betont werden, daß das nur insofern gültig ist, als man die Ausdehnung der Industrie, die Anzahl der Werkstätten, die Massenhaftigkeit der Erzeugnisse und ihre Beliebtheit bei den Zeitgenossen im Auge hat. Kommt dagegen dar Kunstwert in Betracht, so können die Majoliken der urbinater Art den Vergleich mit den besseren Arbeiten der faentiner Richtung nicht aushalten. Den letzteren verleiht nicht nur die geschmackvolle Verbindung ornamentaler und figürlicher Motive den Vorrang, sondern auch die sorgfältige Ausführung der Malerei. Die Zeit nach 1530 hat keinen Fayencemaler mehr hervorgebracht, der in der Modellierung und Färbung der Figuren, in der zarten und duftigen Wiedergabe der landschaftlichen Hintergründe einigen jener Künstler an die Seite zu stellen wäre, die um 1510 in Faenza, Caffagiolo und Castel Durante tätig waren.

Die bildmäßige Figurenmalerei der Urbinaten hatte sich um die Mitte der 2. Hälfte des 18. Jahrh. überlebt. Sie wurde abgelöst durch die Grotteskenornamente auf weißem Grund in der Art, wie sie die Schule Rafaels ausgeführt hatte. Daß man hier den weißen Grund wieder zu seinem Rechte kommen ließ, war zum Teil eine Folge

der wachsenden Einfuhr vorderasiatischer Geschirre und des chinesischen Porzellans. Die ersteren haben bereits in den Majoliken der faentiner Periode gelegentlich ihre Spuren hinterlassen; seit dem Ende des 16. Jahrh. steigt der Einfluß des Porzellans, das schon durch seine stofflichen Vorzüge zu Nachbildungen reizte. Das Bestreben, eine gleichwertige Tonware zu schaffen, war in Florenz um 1580 mit einem allerdings vorübergehenden Erfolg gekrönt: die porzellanähnlichen Geschirre mit Blaumalerei, die aus einer vom Großherzog Franz I. von Toskana unterstützten Werkstätte hervorgegangen sind. (Eine Schüssel dieses seltenen Mediciporzellans in Schr. 449.)

Wenn auch erst nach 1650 der ostasiatische Porzellanstil mit seiner Vorliebe für die Blaumalerei fast die ganze europäische Keramik in seine Gefolgschaft zwingt, so hat doch schon damals, um 1600, die Wertschätzung der neuen chinesischen Ware zum Niedergang der Majolika sicherlich beigetragen. Das Porzellansammeln wird eine Liebhaberei der Höfe, welcher der Levantehandel in ausgiebigstem Maße entgegenkommt. Ihr Interesse an den einheimischen Fayencen ließ dadurch nach und die Fabriken verloren ihre besten Förderer und Abnehmer.

So sehen wir um die Wende des 16. Jahrh. die Majolika wieder ins Dunkel zurücktreten. Viele Werkstätten erloschen, andere von altem und festgegründeten Rufe wie Urbino, Venedig, Pesaro, Castel Durante, Faenza fristeten sich wohl trotz der Ungunst der Zeiten noch fort, aber ihre Erzeugnisse sind vorläufig ohne künstlerische Bedeutung.

Doch war die Erinnerung an die glänzende Periode der Renaissance nicht gänzlich erstorben. Denn während in den oberitalienischen Werkstätten von Savona und Genua die Blaumalerei in chinesischer und holländischer Art schon zum Durchbruch gekommen war, bringt das Ende des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrh. in Süditalien wiederum eine Neubelebung der alten Majolikakunst mit figürlichen und landschaftlichen Motiven in vielfarbiger Malerei. Ist auch die ganze Farbenstimmung blasser, kraftloser, manchmal sogar trockener als in der Renaissancezeit, so sind doch diese Spätlinge der Majolika keineswegs ohne Reiz und jedenfalls eine durchaus selbständige Schöpfung Italiens, frei von jedem Chinesentum oder sonstigen fremden Einflüssen. Die neue Art nimmt von einem neuen Ort, Castelli im Königreich Neapel, ihren Ausgang. Seinem Beispiele folgen Urbino, Siena, Savona, Bassano, San Quirico und Castel Durante.

In ihrem Hauptort Castelli blieb diese Majolikaart bis spät in das 18. Jahrh. in lebhaftem Betrieb; noch in den



neuzeitigen Fliesenmalereien aus der neapolitaner Gegend sind ihre Nachwirkungen gelegentlich zu spüren.

In Norditalien dagegen brachten die häufigeren Beziehungen zu den nordalpinen Ländern um 1750 jene Richtung zur Herrschaft, die im europäischen Porzellan ihre Vorbilder suchte. Fabriken dieser Art bestanden in Mailand, Nove, Treviso, Lodi, Venedig. Sie haben kaum das 18. Jahrh. überlebt; wie in anderen Ländern Europas hat auch hier die wachsende Verbreitung des Porzellans die Fayencefabriken zum Eingehen gebracht. An anderen Orten Italiens ist die Majolika allmählich auf den Stand der Bauerntöpferei herabgesunken, bis die kunstgewerbliche Bewegung des 19. Jahrh. wieder auf die alten Vorbilder der Renaissance zurückzugreifen lehrte. Über die bald engere bald freiere Nachahmung der letzteren ist die neuzeitige Industrie wenig hinausgekommen. (Moderne Erzeugnisse von Minghetti in Bologna, Ginori in Doccia bei Florenz, von Spinacci in Gubbio mit dem wiedergefundenen roten Lüster in Schr. 256. Beispiele italienischer Bauerntöpferei, zum Teil veredelt durch Torquato Castellani, in Schr. 261. Berliner Majoliken in italienischer Art von E. Ewald und Ravené, 1875, an den Türpfeilern des Majolikasaales; Nachahmungen italienischer Originale von Fleischmann in Nürnberg in Schr. 256.)

Die Majoliken, die in unseren Sammlungen erhalten sind, haben kaum jemals als wirkliches Gebrauchsgeschirr gedient. Die einfachen und angemessenen Verzierungen des letzteren veranschaulicht eine Anzahl von in Florenz gefundenen Tellern und Näpfen aus dem Anfang des 16. Jahrh. (Schr. 309.) Solche Stücke sind selten, da sie verbraucht wurden und ihr bescheidener Schmuck zur Aufbewahrung nicht aufforderte. (Abb. 36.)

Die überwiegende Mehrzahl der Majoliken ist seit jeher Schaugerät gewesen. Die nicht seltenen Aufhängevorrichtungen an Tellern und Schüsseln zeigen, daß sie von vornherein — gerahmt oder ungerahmt — zum Wandschmuck bestimmt waren; von Piccolpasso werden die reicher verzierten Schüsseln auch als »piatti di pompa« — Prunkschüsseln — bezeichnet. Weit verbreitet war die Sitte, zusammenhängende Folgen oder Service, oft mit dem Wappen des Eigentümers oder des Geschenkgebers ausgezeichnet, bei Festen auf Schaukredenzen als Zimmerschmuck aufzubauen. Nur auf fürstlichen Tafeln oder bei festlichen Gelegenheiten mögen sie auch wirkliche Verwendung als Eßgeschirr, namentlich für die Früchte und das Gebäck des Nachtisches gefunden haben. Daraus erklärt sich, daß man auch noch in der Periode des Überwucherns der rein bild-

mäßigen Bemalung die Formen des Eßgeschirres beibehalten hat, statt, einfach zu Bildplatten zu greifen, die schon in der Frühzeit der Majolika für Hausaltäre und ähnliches üblich waren. Bei manchen Stücken zeigt allein schon die Form, daß das Gefäß nur dekorativen Zwecken dienen konnte. Hierher gehören die Deckelvasen mit eiförmigem Bauch und hohen Schlangen- oder Satyrhenkeln, die Piccolpasso im Hinblick auf die oft nur vermeintliche Abstammung



Abb. 36. **Majolikateller für den gewöhnlichen Gebrauch; blau gemalt. In Florenz gefunden. Anfang des 16. Jahrh. Durchm.: 0,23 m.**

der Form als »vasi a bronzo antico« bezeichnet (Schr. 315, 317, Wand 305); ferner die sogenannten Pilger- oder Jagdflaschen mit abgeplattetem Bauch, Schraubdeckel und kleinen Henkeln an den Schmalseiten. (Schr. 311.)

Daß die kunstvoller bemalten Majoliken von Anfang an als Schaugerät gedacht waren, hat auf die Art ihrer Verzierung den stärksten Einfluß geübt. Denn wenn Schüsseln und Teller zum Aufhängen oder Aufstellen bestimmt waren,

so ergab sich naturgemäß für die Anordnung der Motive die senkrechte Richtung. Dadurch wurde die Figurenmalerei mit ihrem Zubehör von Landschaft und Architektur besonders begünstigt und die Benutzung von Kupferstichen als Vorlagen wesentlich erleichtert.

Dekorativer und Gebrauchszweck vereinigen sich bei den Majoliken für Apotheken, welche die Mehrzahl der erhaltenen Hohlgefäße überliefert haben. Die kunstvolle

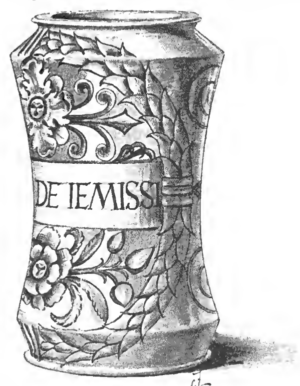


Abb. 37. Apothekentopf, sog. Albarello. Gemalt in blau, grün, ocker und gelb. Faenza oder Castel Durante, 1507. Höhe 0,22 m.

Ausstattung der Apothekengefäße erklärt sich daraus, daß die Apotheken Italiens früher als Versammlungsräume, ähnlich den heutigen Kasinos kleinerer Orte, gebraucht wurden, während sie in reicheren Klöstern Repräsentationsräume waren.

Die gewöhnlichste Form der Apothekengefäße ist der aus dem Orient überkommene Albarello (vgl. Seite 70). (Abb. 37.) Doch sind auch verschiedene Arten von Krügen mit Ausgußröhren, Kannen und Vasen mit Deckeln durch

die pharmazeutischen Inschriften als zu dieser Gruppe gehörig zu erkennen. (Schr. 310, 311, 319, 320.)

Eine eigentümliche Art von Gefäßen ist durch die Sitte hervorgerufen, den Wöchnerinnen Speisen als Geschenke zu überreichen. Die dafür bestimmten »scudelle da donne di'parto« bestanden nach Piccolpassos Beschreibung aus fünf bis neun einzelnen Geschirren, die zusammengestellt einen vasenartigen Aufbau bildeten. Das Hauptstück, die Suppenschale mit Fuß — scudella — trägt einen flachen Teller für das Brot — tondino —, darauf folgt wieder eine mit dem Fuß nach oben gekehrte Schale und das Salzfaß, saliera, mit seinem Deckel. Diese Geschirre sind innen und außen bemalt, in der Regel mit Darstellungen von Entbindungen oder Szenen aus der Kinderpflege. Eine Gruppe solcher scudellen mit den als Deckel dienenden Brottellern in Schr. 317; ein ganzer Satz ist nicht erhalten. Ebendort auch die verschiedenen Formen des Salzfasses.

Vielfach dienten Majolikaschüsseln zum Überreichen von Brautgeschenken. Als ansprechendes Motiv der Bemalung wählte man hierfür die Brustbilder schöner Frauen mit Inschriftbändern, die den Namen mit schmeichelhaften Beiworten oder Sprüche zärtlichen Inhaltes tragen. (Schr. 310, 321, 323.) (Abb. 38.)

Die Vorbilder. Man würde die Fähigkeiten der italienischen Fayencemaler überschätzen, wenn man die unendliche Fülle von ornamentalen und figürlichen Kompositionen auf den Majoliken des 16. Jahrh. allein auf Rechnung ihrer eigenen Erfindungsgabe setzen wollte. Es ist im Gegenteil eine um so allgemeinere Benutzung von Vorlagen des Kupferstiches und Holzschnittes anzunehmen, je schwieriger und kunstvoller die Aufgaben werden, die sich die Fayencekünstler stellen. Im 15. Jahrh. allerdings sind die Blatt- und Rankenmuster, sowie die einfach gezeichneten Tiergestalten und menschlichen Brustbilder, welche die Ornamentik der Fußbodenfliesen und Gefäße der archaischen Periode fast ausschließlich beherrschen, sicherlich von den Töpfern selbständig erfunden worden. Denn gleichartige Muster sind nirgend sonst, weder in anderen Zweigen des Kunsthandwerks noch in Holzschnitten und Kupferstichen zu sehen. Aber auch in dieser Zeit schon haben die Maler, sobald es sich um figurenreiche Darstellungen handelt, nach den Vorlagen gegriffen, welche die vervielfältigende Kunst in reicher Auswahl ihnen darbot. Das beweist die Schüssel mit der Bärenjagd in Schr. 310, deren Mittelbild einem anonymen italienischen Stich entnommen ist und die Fliesenplatte mit der Darstellung der sieben Schmerzen Mariä, neben Schr. 309. Dieses Hauptstück

der Majolikamalerei des 15. Jahrh. ist einem niederländischen Holzschnitt nachgezeichnet, der selbst verloren ist, von dem aber verschiedene jüngere Wiederholungen noch existieren. Im 15. Jahrh. ist die Abhängigkeit der Majolika von den Stichen und Holzschnitten noch als Ausnahme, im 16. Jahrh. aber nahezu als die Regel zu betrachten, sobald die Darstellung über das ornamentale Gebiet hinausgeht.



Abb. 38. Brautschale, gemalt in blau, gelb und schwarz, lüstriert in rot und Gold. Gubbio oder Castel Durante, lüstriert in der Werkstatt des Giorgio Andreoli 1537. Durchm.: 0,24 m.

Natürlich macht sich in der Auswahl der Vorlagen der Wechsel des Zeitgeschmacks geltend. In der faentiner Periode vor 1525 werden außer den Werken der italienischen Stecher wie Mantegna, Campagnola, Nicoletto da Modena, Pellegrino da San Daniele u. a. auch die Arbeiten deutscher Meister, Albrecht Dürers, Lucas Kranachs und Martin Schongauers gern benutzt. Die Sammlung bietet dafür einige Beispiele: Das Mittelfeld einer großen Caffagioloschüssel im

Schr. 310 mit der auf ein antikes Relief zurückgehenden, auch in Plaketten verbreiteten Darstellung der Fama ist nach einem Stich des Nicoletto da Modena gemalt; die Kopie des Dürerschen Stiches mit dem verlorenen Sohn in der sorgfältigsten Ausführung trägt ein faentiner Teller aus der Zeit um 1507 in Schr. 319; die Anbetung der Hirten aus der kleinen Holzschnittpassion desselben Meisters ein Teller der urbinater Zeit in Schr. 311; einen Teil des großen Holzschnittes mit der Hirschjagd von Lucas Kranach eine flache Schale aus Faenza in Schr. 319.

Vielfache Verwendung haben auch die Holzschnitt-illustrationen aus Büchern gefunden. So zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige auf der schildförmigen Wandplatte neben Schr. 310 die engste Verwandtschaft mit einem Blatt in einem florentiner Druck von 1495; ferner hat eine 1497 in Venedig zuerst gedruckte Ausgabe der Metamorphosen des Ovid für vier Teller der Sammlung als Vorlage gedient: auf zwei faentiner Tellern mit Lüstrierung von Maestro Giorgio aus Gubbio vom Jahr 1520 sind die Holzschnitte mit der Geburt des Adonis und den Verwandlungen der Thetis genau kopiert; (Schr. 319) auf zwei anderen der Sturz des Phaeton (Schr. 319) und wiederum die Verwandlungen der Thetis (Schr. 321) mit einigen Veränderungen benutzt.

Die Feststellung der Vorlage kann für die Datierung der Majoliken aus der ersten Blütezeit von Wichtigkeit sein: Das Museo Correr in Venedig besitzt eine Folge von siebzehn Tellern mit mythologischen Bildern, die in jeder Hinsicht zu dem Schönsten und Vollendetsten gehören, was die Kunsttöpferei hervorgebracht hat. Einer dieser Teller trägt auf der Schauseite die Jahreszahl 1482. Sie wurde vielfach — noch von Fortnum — für das Herstellungsjahr des Correr-Services gehalten, und damit die Zeit der höchsten Blüte und Leistungsfähigkeit der Majolikamalerei tief ins 15. Jahrh. zurückgeschoben, in eine Zeit, die uns sonst nur Stücke primitiver Art überliefert hat. Nun stellt sich aber heraus, daß der Meister des Correr-Services für drei Teller, die mit dem auf 1482 datierten ohne Frage gleichzeitig gearbeitet sind, ebenfalls den 1497 zum erstenmal gedruckten venetianer Ovid benutzt hat. Die Jahreszahl 1482 hat also mit der Entstehungszeit der Teller, die um 1515 liegen mag, nichts zu tun, sondern kann nur einer bisher unbekannten Vorlage entnommen sein.

In der Zeit der Führung Urbinos beherrscht Rafael den Bilderkreis der Majolikamaler. Die nach seinen und seiner Schüler Entwürfen ausgeführten Kupferstiche des Marc Antonio Raimondi, des Agostino Veneziano, Marco Dente, Enea Vico und anderer waren eine reiche Fundgrube figür-



licher Darstellungen; die Beispiele dafür sind in der Sammlung zu zahlreich, um einzeln aufgeführt werden zu können.

Genaue und vollständige Nachzeichnungen Marc Antonscher Stiche sind — schon wegen des Umfanges der Blätter — nicht allzu häufig. Oft haben sich die Fayencemaler damit begnügt, einzelne Gruppen aus größeren Kompositionen herauszunehmen und der ihnen gegebenen Fläche anzupassen. Häufig auch wurden Einzelfiguren aus verschiedenen Stichen ausgesucht und mit mehr oder minder großem Geschick zu neuen Darstellungen zusammengestellt. Einer der fruchtbarsten und einflußreichsten urbinater Meister, Francesco Xanto Avelli aus Rovigo hat mit Vorliebe in dieser eklektischen Weise gearbeitet, wofür die Majoliken von seiner Hand in Schr. 316 lehrreiche Beispiele bieten.

Die den Stichen oder sonstigen Vorlagen entnommenen Motive wurden in vielfacher Wiederholung verändert, bei der Anpassung an verschiedene Gefäßformen umgestaltet, in Werkstätten geringerer Bedeutung wie in Pesaro und Rimini nicht nach den Stichen, sondern nach den bereits vereinfachten und umgezeichneten Majolikamalereien der führenden Fabriken kopiert und wiederum vereinfacht, und wohl auch verunstaltet. Noch an dem gegenwärtigen Bestande von Majoliken läßt sich die Abhängigkeit der Künstler untereinander in zahllosen Fällen feststellen: Die Sammlung des Museums besitzt unter anderem eine minderwertige späte Kopie (Schr. 311) des Tellers von Nicola da Urbino mit dem Opfertod des Marcus Curtius (Schr. 316), der selbst wiederum nur eine Wiederholung einer größeren Komposition ist, die Nicola mehrfach ausgeführt hat. Von der großen Tafel mit der Anbetung der Könige aus der Casa Pirota zu Faenza (Schr. 318) befindet sich eine kleinere, einfache Wiederholung derselben Werkstatt im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Aus diesen Umständen erklärt es sich, wenn die ursprünglichen Bilder der Kupferstiche oft bis zur Unkenntlichkeit verändert sind, so daß sie als neue Entwürfe erscheinen.

Herzog Guidobaldo II. von Urbino, der seit seinem Regierungsantritt 1538 durch die lebhafteste Unterstützung und Anteilnahme die Blüte der Kunsttöpferei in seiner Hauptstadt wesentlich mit herbeigeführt hat, ließ als Maler von Ruf den Venetianer Battista Franco und den Schüler des großen Urbinaten Rafael dal Colle kommen, damit sie den Majolikameistern neue, seinen Aufträgen entsprechende Vorlagen lieferten. Die Einführung der Loggiengrottesken in Urbino mochte dem Einfluß des Rafael dal Colle zu verdanken sein, der an der Ausschmückung der Loggien

des Vaticans nach Rafaels Entwürfen selbst beteiligt war. (Abb. 39.)

Auch die Maler von Castelli und den in gleichem Stil arbeitenden Fabriken des 17. und 18. Jahrh. ließen sich den in den Kupferstichen und Radierungen niedergelegten reichen Formenschatz nicht entgehen. Sie benutzten für figürliche Malereien besonders stark die Blätter des Agostino Caracci



Abb. 39. Schüssel mit Loggiengrottesken; die eingeordneten Bilder kameenartig gemalt. In der Art des herzoglichen Services von Urbino. Werkstatt der Fontana, Urbino um 1560—1570. Durchm.: 0,46 m.

und anderer bologneser Meister, während die gleichzeitige Majolikafabrik von Siena wieder die Werke Rafaels bevorzugte (Sch. 312).

Überblickt man den Inhalt der figürlichen Malereien, so begegnet man — von dekorativen Einzelfiguren und den Idealbildern der Brautschalen abgesehen — weitaus am häufigsten Szenen aus der antiken Mythologie, namentlich den Metamorphosen des Ovid und aus der römischen Ge-

schichte nach Livius. Sehr häufig sind auch biblische Vorgänge, sowohl aus dem alten, wie aus dem neuen Testament und Motive aus der Heiligenlegende. Ganz selten dagegen finden sich Bilder aus der gleichzeitigen Geschichte: Eine Schüssel von Guido Fontana aus Urbino mit der Belagerung von Rom im Jahre 1527 (Privatbesitz in Madrid), ein Kühlbecken von später urbinater Arbeit mit Kaiser Karl V in der Schlacht bei Mühlberg 1547 (Museo artistico municipale in Mailand), eine Schale aus Faenza mit der Krönung Karls V (Museo civico in Bologna), einige Schüsseln mit Brustbildern von Zeitgenossen, der Teller mit der Darstellung eines mit dem Wappen des Dogen Tiepolo geschmückten Bucentoro vor der Piazzetta San Marco (Schr. 317); das ist so ziemlich alles, was von Majoliken mit Ereignissen oder Personen der Zeitgeschichte bekannt ist. Manchmal ist antikisierenden Vorwürfen ein neuzeitiger historischer oder allegorischer Inhalt untergeschoben; so ist eine Schlachtszene auf der Schüssel des Domenigo da Venezia (Schr. 313) als Schlacht der Genueser und Venezianer bei Chioggia bezeichnet. Von italienischen Dichtern ist nachweislich nur Ariost, der Verfasser des Orlando furioso, häufig benutzt worden.

In der Regel haben die Maler auf der Rückseite der Majoliken in kurzen Worten, zuweilen mit Hinweisen auf die betreffenden Stellen des Ovid oder Livius, den Gegenstand der Darstellung erklärt; nicht selten laufen dabei unrichtige Angaben mit unter. Es scheint, daß nur wenige Fayencemaler, wie Xanto Avelli, über die inhaltliche Bedeutung der von ihnen gewählten oder bei ihnen bestellten mythologischen Motive sich im Klaren waren.

Der Umstand, daß uns vorwiegend Majoliken mit bildmäßigen Figurenmalereien erhalten sind, darf darüber nicht täuschen, daß für die große Masse der gangbaren Ware ornamentale Muster — auch während der Blütezeit Urbinos — bevorzugt wurden. Diese sind vielleicht mehr in wirklichen Gebrauch genommen worden, sie haben in späteren Zeiten geringere Beachtung gefunden als die ersteren und sind daher in größeren Mengen zugrunde gegangen. Doch genügt das, was erhalten ist, in Verbindung mit den Beschreibungen des Piccolpasso, um einen richtigen Begriff von der großen Vielseitigkeit der ornamentalen Muster zu geben.

An die Stelle der archaischen Pflanzenmuster des 15. Jahrh. treten in der ersten Blütezeit nach 1500 als beliebtestes Element die Grottesken, Verbindungen von Rankenwerk mit phantastischen Gestalten, Putten und Tieren, meist durch eingeordnete Schrifttafeln und allerlei Geräte,

wie Vasen, Füllhörner, Waffen, bereichert. War das Grottesken-ornament, wofür die Stiche des Nicoletto da Modena, Zoan Andrea und Agostino Veneziano benutzt werden konnten, symmetrisch um eine senkrechte Axe geordnet, so nannte man es im Hinblick auf den ähnlichen Aufbau eines Candelabers »a candeliere« (Beispiele in Schr. 310, 321) (Abb. 40); wurde es in strahlig um die Mitte gestellte Felder verteilt, so hießen die Majoliken »a quartieri« (Schr. 314,



Abb. 40. Teller mit Grottesken »a candeliere«, gemalt in blau, grün, gelb und braun auf blauem Grund. Faenza (?) um 1520. Durchm.: 0,29 m.

323). Als Randmuster beliebt, besonders in Castel Durante, waren Bündel von Waffenstücken »trofei« (Schr. 320); auch hierfür boten die Stiche der oben genannten Meister und des Enea Vico brauchbare Vorlagen, doch ist deren genaue Nachzeichnung nicht nachzuweisen.

Die groteschi der späteren urbinater Zeit stehen mit den älteren Grottesken nicht in direktem Zusammenhang; diese überaus zierlichen Muster (Schr. 315,) fanden erst

nach den Loggienmalereien Rafaels und seiner Schüler im Vatican allgemeine Aufnahme in die dekorative Malerei Italiens.

Als »rabeschi« bezeichnet Piccolpasso das elegante, streng stilisierte Rankenwerk der Sarazenen, die Arabeske. (Vgl. die birnförmige Derutavase in Schr. 323.) In die Kunst der italienischen Renaissance ist sie nicht aus Spanien, sondern aus Vorderasien durch persische und syrische



Abb. 41. Teller mit Verzierung »a foglie«; blau gemalt und weiß gehöht auf hellblauer Glasur. Venedig, Mitte des 16. Jahrh. Durchm.: 0,23 m.

Erzeugnisse, besonders goldtauschierte Eisengeräte eingeführt worden. Gleichen Ursprunges ist die Verzierung »alla porcellana«, blaue Blattranken auf weißem Grund. (Schr. 322.) Dieses in Venedig und Faenza am stärksten ausgenutzte Muster, mit dem besonders häufig die Rückseiten von Tellern und Schüsseln bemalt wurden, ähnelt in der Regel viel mehr den Verzierungen persischer und damaszener Fayencen, als denen des chinesischen Porzellans,

das ihm den Namen gegeben hat. Unter »tirate« sind wohl die bandartigen Linienverschlingungen zu verstehen, die in der Sammlung durch sieneser und faentiner Beispiele gut vertreten sind (Schr. 310 und 318). Weiter führt Piccolpasso die Muster a foglie, a fiori, a frutti an, Blattwerk, Blumen und Fruchtstücke, deren erhaltene Beispiele (Schr. 322) (Abb. 41) meist den venetianischen Werkstätten zuzuweisen sind. Die Landschaften »paesi« sind in Urbino

Abb. 42. Teller mit Landschaftsmalerei »a paesi«. Aus einem Service mit dem Wappen der Salviati von Florenz. Urbino um 1560. Durchm.: 0,27 m.

und Venedig als selbständige Verzierung, ohne figürliche Staffage behandelt worden; diese Art wird aufs beste veranschaulicht durch das Geschirr mit dem Wappen der florentiner Familie Salviati. (In der Mitte des Majolika-Saales.) (Abb. 42.)

Die Entstehungszeit der Majoliken läßt sich mit Hilfe der datierten Stücke innerhalb gewisser Grenzen mit einiger Sicherheit feststellen. Man wird selten im Zweifel



sein, ob ein Stück der Frühzeit des Quattrocento, der Blütezeit vor 1525—30 oder der Urbinater Periode angehört. Innerhalb der letzteren kann man Unterabteilungen machen: Die unter dem Einfluß des Nicola da Urbino und Xanto Avelli entstandenen Arbeiten aus den Jahren 1525 bis ungefähr 1540; die an die Malweise der Fontanawerkstatt sich anschließenden Erzeugnisse zwischen 1540 und 1570, und die Arbeiten des Verfalls aus dem Ende des 16. Jahrh. Man darf sich hierbei aber nicht verhehlen, daß in Botegen zweiten Ranges, wie in Forli, Rimini, Pesaro, sich der Stil des Xanto noch länger gehalten haben mag, während in Urbino bereits Orazio Fontana tonangebend war. Auch ist zu beachten, daß bei den ornamentalen Majoliken sich landläufige Verzierungsarten, die schon in der ersten Blütezeit aufkamen, wie die trofei, bis weit über die Mitte des Jahrh., wenn auch verflacht in der Ausführung, erhalten haben. Bei den Majoliken von Castelli und verwandten Fabriken ist es schwierig, genauere Unterschiede zwischen Arbeiten des 17. und solchen des 18. Jahrh. zu machen.

Auf viel unsichereren Boden gerät man, wenn es auf die Ortsbestimmung ankommt. Als das vorzüglichste Hilfsmittel hierbei gelten die Marken, das sind die Namen, Anfangsbuchstaben oder Zeichen der Orte, der Werkstätten oder der Maler, die gelegentlich auf der Unterseite der Gefäße aufgemalt sind. Es gibt zwar von allen bisher genannten Töpfereiorten bezeichnete Denkmäler, aber die daraus gewonnenen Kriterien — Malweise, Farbenwahl, Verzierung der Rückseiten, bestimmte Ornamentformen u. a. sind zur Entscheidung aller zweifelhaften Fälle keineswegs ausreichend. Sie werden verwischt durch die Ähnlichkeit, die zwischen den Erzeugnissen verschiedener Orte besteht. In der Zeit, als die Majolikaindustrie in Italien sich ausbreitete, wurden viele Fabriken von ausgewanderten Töpfern aus Faenza, Castel Durante und anderen Orten begründet, die anfänglich die in ihrer Heimat gewohnte Art beibehielten. Dann gab es Fayencemaler, zu ihnen gehörte Xanto Avelli, die eine eigene Töpferwerkstatt nicht besaßen und von Ort zu Ort wandernd oder an einem Platze in verschiedenen Botegen tätig waren, so daß ihre Hand unter verschiedenen Fabrikmarken erscheinen kann. Das häufige Übersiedeln der Maler von einer Majolikastadt zur anderen war dadurch erleichtert, daß die Mehrzahl der letzteren auf dem ziemlich kleinen Gebiete am Ostabhang des Apennin, an der Via Ämilia zwischen Faenza und Pesaro oder in den Seitentälern nahe beisammen lag. Unter den Malern selbst heben nur wenige sich mit ausgesprochener Eigenart aus der

Menge hervor; von diesen sind wieder mehrere, namentlich in der älteren Zeit, namenlos oder Monogrammisten. Aus diesen Gründen kommt man, wenn bekannte Marken fehlen, und das ist zumeist der Fall, über Vermutungen wenig hinaus. Das trifft besonders die große Masse des Mittelguts.

Die Sammlungen. Die erhaltenen Majoliken zählen noch nach vielen Tausenden. Ein erheblicher Bruchteil davon ist noch im Privatbesitz verteilt; die größere Menge aber, und darunter die für die Geschichte wichtigsten Denkmäler, hat in öffentlichen Sammlungen eine dauernde Stelle gefunden. An Reichtum und Gewähltheit sind allen andern Sammlungen überlegen das British Museum und das South Kensington Museum in London. Einen ähnlich großen Bestand hat Paris im Musée Cluny, im Louvre und dem Museum von Sèvres aufzuweisen. Auf der gleichen Stufe steht Deutschland mit den Sammlungen des herzoglichen Museums in Braunschweig und des Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Die erstere, im 17. Jahrh. erworben, zählt über tausend Stücke; einige sind ersten Ranges, die große Mehrzahl aber ist späte Ware aus Venedig, Urbino und verwandten Fabriken. Die Berliner, durch Vielseitigkeit und Vollständigkeit ausgezeichnete Sammlung, ungefähr 900 Stücke enthaltend, ist aus den Sammlungen des Generalkonsuls Bartholdi in Rom (erworben 1828) und von Nagler (1835) entstanden. Sie erhielt einigen Zuwachs aus den Sammlungen von Minutoli 1858 und 1869 und ist späterhin besonders durch Ankäufe von Quattrocentomajoliken bereichert worden.

Der heutige Besitz Italiens reicht an die genannten Sammlungen nicht heran und ist in Lokalmuseen zersplitttert. Wenig umfangreiche, aber doch sehr beachtenswerte Sammlungen sind in Venedig (Museo Correr), Arezzo, Mailand (Brera, Museo artistico municipale), Florenz (Bargello), Neapel (San Martino), Bologna (Museo civico) Padua. Parma, Pesaro (Ateneo pesarese), Ravenna, Loretto, Faenza, Turin.

Mezzamajolika.

Unter dieser Bezeichnung faßt man, wie schon erwähnt, die Gefäße zusammen, deren mißfarbener Tonkern mit einem Anguß aus weißer Erde von Vicenza oder Siena bedeckt ist und die mit gemalten oder eingekratzten Mustern unter einer durchsichtigen Bleiglasur verziert sind. Auf diesem Gebiet ist einige Verwirrung entstanden durch die Angaben des Passeri, eines italienischen Schriftstellers des 18. Jahrh., der sich mit der Geschichte der Majoliken beschäftigte und bisher als wohlunterrichtete Quelle



galt. Passeri führte als Beispiele der Halbmajolika die lüstrierten Schüsseln von Deruta an (Schr. 314 und 323), die er als Arbeiten seiner Vaterstadt Pesaro in Anspruch nimmt.

Da diese auf der bemalten Schauseite ersichtlich mit Zinnglasur ausgeschwenkt sind, hat man neuerdings die Existenz der Mezzamajoliken überhaupt in Frage gestellt, was ebenso unrichtig ist, wie die Ansichten des Passeri. Es ist durch die von Argnani veröffentlichten Scherbenfunde in Faenza, Rimini und anderen Orten, sowie durch Wandplatten an mittelalterlichen Kirchen Italiens erwiesen, daß die Halbmajolika die Vorstufe der echten Fayence in Italien gewesen ist.

Die ältesten Halbmajoliken aus der Zeit um 1400, eine Reihe von Krügen in der Pinakothek zu Faenza, sind mit einfachen Linearmustern, Wappen und gotischen Initialen in Grün und Manganviolett bemalt. Diese Art verschwindet bald um die Mitte des 15. Jahrh.; an die Stelle der Malerei tritt das Sgraffitoverfahren. Im übrigen bleibt die stoffliche Beschaffenheit gleich; auf den rötlichen, verglühten Scherben wird der Anguß durch Eintauchen des Gefäßes in ein die weiße Erde gelöst enthaltendes Wasserbad aufgebracht, also in der gleichen Weise wie die Zinnglasur. Dann werden die Ornamente oder der sie umgebende Grund mit einem scharfen Instrument, dessen Spuren oft sichtbar bleiben, ausgekratzt und das Ganze mit durchsichtiger Bleiglasur überfangen. Die vom Anguß befreiten Stellen erscheinen dann in der dunklen Farbe des Tones. Durch Farbe sucht man die Wirkung zu erhöhen. Eine kunstvolle Malerei findet nicht statt; zumeist werden einzelne Stellen des Angusses vor dem Glasieren in Grün, Gelb und Braun ziemlich regellos gefärbt, manchmal treten noch Violett und ein blasses Blau hinzu (Schr. 310). Seltener wird die ganze stehen gebliebene Angußfläche einheitlich grün bemalt; ein schönes Beispiel der letzteren Art ist der Teller mit dem Mediceerwappen aus dem 16. Jahrh. Bei den älteren Stücken sind nur die Umrißlinien der Zeichnung, Blattwerk, Tiere, Profilköpfe und Wappen, in den Anguß eingeritzt: zwei Näpfe und ein Teller mit dem Wappen der bologneser Familie Bentivogli in Schr. 310. Später werden auch breitere Flächen ausgehoben.

Um 1500 erhebt sich die Mezzamajolika zu beachtenswerten künstlerischen Leistungen. Einige Schalen dieser Zeit im Louvre und im British Museum tragen sorgfältig durchgeführte figürliche Darstellungen im Stil der Frührenaissance; ein Hauptwerk ist die große Wandplatte mit der thronenden Madonna und Heiligenfiguren, bezeichnet

Nicoleti im Museum zu Padua. (Abb. 43.) Manche Stücke sind durch Reliefs oder frei geformte Teile reich verziert; diese plastische Art ist im Museum vertreten durch ein Schreibzeug mit einer sitzenden Jünglingsgestalt in der Tracht des ausgehenden 15. Jahrh.; um den Schaft des Tintenfasses schlingt sich ein Blatt mit der Inschrift »Fa bene« in gotischen Buchstaben.



Abb. 43. Wandplatte in Mezzamajolika. Die Linien der Zeichnung und der Hintergrund sind aus dem weißen Anguß ausgekratzt; die Gewänder zum Teil blau, die Locken gelb gefärbt. Padua, um 1500. Durchm. 0,60 m. Museum zu Padua.

Im späteren 16. Jahrh. sinkt der Kunstwert der Halbmajoliken; die Verzierung begnügt sich meist mit Wappen in Rollwerk-Umrahmungen, Inschriften und pflanzlichen Mustern. Bei den letzteren erhalten sich, wie u. a. das große, ohne Farbenschmuck ausgeführte Becken in Schr. 310 zeigt, fast unverändert die stilisierten Blattranken des Mittelalters: ein sicheres Zeichen, daß diese Gefäße bereits die Erzeugnisse eines volkstümlichen Betriebes geworden waren, an dem der Wechsel des Geschmackes fast spurlos vorübergeht.

Als Hauptorte der von Piccolpasso »sbiancheggiati, geweißt« genannten Mezzamajoliken im 16. Jahrh. gelten Citta di Castello, ein am Westabhang des Apennins zwischen Gubbio und Arezzo gelegener Ort, von dessen Kunsttöpferei sonst nur Majoliken mit rohen Rafaelgrotesken aus dem Ende des 16. Jahrh. bekannt sind (Beispiele in Faenza, Pinakothek), und das benachbarte La Fratta. Daß beide Orte Halbmajoliken lieferten, ist wohl zweifellos; schon frühzeitig wird die Sgraffitotechnik »alla Castellana« genannt. Ebenso sicher aber ist es, daß der Betrieb keineswegs auf diese Plätze beschränkt, sondern um 1500 in Mittel- und Oberitalien weit verbreitet war. Padua, aus dessen Werkstätten die schöne Platte des Nicoleto hervorgegangen ist, und Pavia standen an der Spitze; zahlreiche Überreste gleichartiger Geschirre haben sich auch in Florenz, Bologna, Faenza, Rimini, Ravenna, Imola, Cesena und Sassuolo gefunden.

Gegen Ende des 17. Jahrh. tritt eine Werkstatt der Familie Cuzio in Pavia hervor. Es sind ungefähr zehn bezeichnete Werke, meist große Schüsseln, in öffentlichen Sammlungen bekannt; sie befinden sich in Pavia, im Louvre und Musée Cluny in Paris, im S. Kens. Museum zu London und im Museo artistico municipale in Mailand. Sie sind einfarbig braun oder grün gefärbt; neben pflanzlichen Mustern beanspruchen den breitesten Raum eingekratzte Sprüche und die sehr ausführlichen Bezeichnungen, welche die Namen der Verfertiger: Joannes Antonius Barnabas Cutius Papiensis mit dem Jahre 1676 und Presbyter Antonius Maria Cutius Papiensis Protonotarius Apostolicus mit den Jahren 1677 bis 1694 nennen.

Daß dieser Betrieb nicht auf die Familie Cuzio beschränkt war, scheint die Inschrift einer gleichartigen Schüssel im Kunstgewerbemuseum von Köln zu bezeugen. Sie lautet: »Questo piatto fu fato per Antonio Maria Antonelli.«

Als die letzten Ausläufer der Mezzamajolika von einigermaßen künstlerischer Ausstattung sind sechs große Vasen mit Sgraffitoverzierung und mehrfarbiger Bemalung im Museum von Bologna zu nennen, welche die Jahreszahlen 1718 bis 1728 tragen.

Die Majoliken des 15. Jahrhunderts.

Mehr noch als bei den Gefäßen der Blütezeit werden hier die örtlichen Unterschiede durch den Zeitcharakter verwischt; nur in vereinzelten Fällen kann man durch äußerliche Kennzeichen die Arbeiten bestimmter Werkstätten mit Sicherheit erkennen.

Nur eine Gruppe hebt sich durch die Art der Malerei als völlig eigenartig aus der übrigen Menge heraus. Es sind Urnen mit kurzen Henkeln auf der Schulter, seltener flache Gefäße, von milchweißer Glasur, die mit Violett und einem sonst nirgends vorkommenden, dunkelblauen Schmelz bemalt sind, der in dicker, durchscheinender Schicht aufliegt. (Schr. 309.) (Abb. 44.) Die linearen Ranken mit rundlich gezackten, großen Blättern sind in orientalischer Art ohne merkbaren Rhythmus gleichmäßig über die Fläche gemalt und enthalten eingeordnet streng stilisierte Tiere. Auch diesen fehlt nicht ein Kennzeichen orientalischer Abstammung: häufig sind an den Schultern und Hüften runde Felder ausgespart, ein Motiv, das an sarazenischen Seidenstoffen sehr oft vorkommt. Bei der Zeitbestimmung dieser Gefäße wird man kaum über die Mitte des 15. Jahrh. erheblich zurückgehen dürfen; die schweren Formen und die orientalisierende Ornamentik verleihen ihnen zwar ein altertümliches Aussehen, aber es ist dabei zu bemerken, daß dieselben gezackten, an Eichenlaub erinnernden Blattformen sich unverändert an datierten Denkmälern der Zeit um 1475 wiederholen. Den Beweis dafür liefert unter anderem eine Platte aus einem Fußboden in Parma (1471—1482) in Schr. 309. Diese eigenartigen Majoliken sind vorwiegend in Toskana gefunden und wahrscheinlich auch entstanden. Ein neben der großen Urne ausgestellter Topf zeigt, daß sie in anderen Fabriken nachgeahmt wurden, ohne daß letzteren das eigentliche Kennzeichen, der dicke blaue Schmelz, gelungen wäre.



Abb. 44. Majolikavase mit dickem blauem Email auf weißer Glasur bemalt. Toskana, Mitte des 15. Jahrh. Höhe: 0,39 m.

Bei der großen Menge der übrigen Quattrocentomajoliken ist man für die Datierung und Ortsbestimmung meist auf Vermutungen angewiesen, da ausreichend bezeichnete Stücke zu den Seltenheiten gehören. Wichtig sind in dieser

Hinsicht die noch mehrfach in italienischen Kirchen erhaltenen Fayencefußböden. Als das älteste Denkmal sind die Fußbodenfliesen der Caraccioli-Kapelle in der Kirche San Giovanni a Carbonara in Neapel zu nennen, die der Zeit um 1440 angehören. (Vgl. Abb. 35.) Wie diese zeigen starke orientalische Einflüsse die etwa ein Jahrzehnt jüngeren Fliesen in der Bentivogli-Kapelle zu San Giacomo Maggiore in Bologna. Durch gute Erhaltung und ungewöhnlichen Reichtum an figürlichen Darstellungen ausgezeichnet sind die im Museum zu Parma befindlichen großen, quadratischen Platten eines Fußbodens aus dem Kloster San Paolo ebenda, die durch das wiederholt darauf angebrachte Wappen der Äbtissin Maria de Benedictis den Jahren 1471—1482 zugewiesen werden. (Eine Platte dieser Folge in Schr. 309.) Sie sind wahrscheinlich faentiner Arbeit, da ein ganz gleichartiges Fragment in der Pinakothek von Faenza die unvollständige Bezeichnung: »In Favencia heraclius« trägt. Von besonderer Bedeutung ist der Fußboden einer Kapelle in San Petronio zu Bologna, weil er als Arbeit einer faentiner Werkstatt Betini bezeichnet ist. (Abbildungen bei Meurer, Italienische Majolikafliesen.) Es wiederholen sich in den Inschriften die Namen mehrerer Glieder dieser Familie: Petrus Andrea, Bologniesus, Chornelia, Xabeta Betini, meist mit dem Zusatz »Faventie fecit«. Die Fliesen sind im Jahre 1487 angefertigt; da die Kapelle erst in den Jahren 1489 bis 1497 ausgestattet worden ist, ergibt sich mit Sicherheit, daß die Platten in Faenza vorrätig auf Lager gehalten wurden, um bei eintretendem Bedarf verschickt zu werden. In Form, Farben und Mustern ganz verwandte Fußböden finden sich ferner in der Kirche S. Maria della Verita in Viterbo, in S. Maria del popolo und im Kunstgewerbe-Museum in Rom, im Universitätsmuseum von Perugia und als spätestes Beispiel in San Sebastiano zu Venedig vom Jahr 1510. Von den Fliesen der Sammlung gehören noch zu dieser archaischen Gruppe die sechs Platten an Wand 231 (Gal. 46), deren eine das Wappen der Gonzaga trägt, während die anderen mit verschiedenen »Impresen« derselben Familie verziert sind. Diese Folge, von welcher sich weitere Teile in der Brera zu Mailand, im S. Kensington Museum und im Privatbesitz befinden, stammt aus dem Palast der Gonzaga zu Mantua, und zwar aus einem von der Markgräfin Isabella d'Este angelegten und 1522 vollendeten Teile.

Sichere Daten bieten ferner eine wappenschildförmige Platte mit einem in Schwarz gemalten Hahn und dem Jahr 1466, sowie eine Schüssel mit dem Monogramm Jesu, die laut Inschrift im Jahre 1475 von Nicolaus de Ragnolis an

die Kirche S. Michele in Faenza gestiftet wurde, beide im Musée Cluny in Paris. Ein Schild mit dem Wappen eines Nic. Orsini im Museum von Sèvres trägt die Datierung: »1477 a di 14 di genaio«. Aus den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrh. sind datierte Majoliken häufiger erhalten. Wenn nicht die älteste, so doch jedenfalls die künstlerisch bedeutendste unter den frühen datierbaren Quattrocentomajoliken ist die aus 6 Fliesen bestehende Wandplatte mit der einem niederländischen Holzschnitt entnommenen Darstellung der sieben Schmerzen Mariae neben Schr. 309. In den Bogenzwickeln sind die Wappen Papst Pius II und Kaiser Friedrichs III angebracht; das Bild ist daher wahrscheinlich in der Regierungszeit Pius II zwischen 1458 und 1464 entstanden. Von der Vorlage sind bisher nur jüngere Wiederholungen bekannt; die Benutzung einer solchen, bei der das Wappen des Kaisers bereits durch das seines Sohnes Maximilian ersetzt ist, zeigt das unter der Majolika ausgestellte Tonrelief.



Abb. 45. Majolikagefäß, farbig bemalt, bezeichnet M⁰. B⁰. Faenza oder Siena um 1490. Höhe: 0,22.

Die Mehrzahl der erhaltenen Gefäße dieser Zeit ist für pharmazeutische Zwecke bestimmt; Prunkschüsseln, wie die mit der Bärenjagd und mit der Reiterin auf der Falkenjagd in Schr. 309 und 310, gehören zu den Seltenheiten. Neben den Albarellen ist die gewöhnlichste Form der Henkelkrug mit abstehendem Ausgußrohr (Schr. 310 oben und Schr. 319). Diese Gefäße sind häufig mit Marken versehen, die in der Regel unter dem Henkel angebracht sind. Es sind einzelne Buchstaben, oder sie haben die Form eines von einem Kreuz überragten ovalen oder herzförmigen Feldes, in welches ein oder mehrere Buchstaben eingemalt sind. Die ersteren — wie an dem großen Krug mit dem Wappen der Del Monte in Schr. 319 — sind jedenfalls Meisterzeichen; unter

den letzteren mögen manche die Abzeichen der Apotheken und Klöster sein, für welche die Gefäße bestimmt waren.

Alle Quattrocentomajoliken, Fliesen wie Gefäße, kennzeichnet neben der meist etwas trüben und unreinen Glasur und der oft schweren Masse die Auswahl der Farben. Das Überwiegen des schwärzlichen Kobaltblau beherrscht die Stimmung; häufig ist es die einzige Farbe; da-



Abb. 46. Majolikabecken, gemalt in grün und violett. Italien um 1450. Durchm.: 0,69 m.

neben kommen Manganviolett, ziemlich blasses Grün, Braun, Hellgelb zu bescheidener Verwendung; niemals findet sich jenes grelle Orangegelb, das später in der Urbinater Periode so auffallend in den Vordergrund tritt.

Die Ornamentik des 15. Jahrh. setzt sich aus mehreren Elementen zusammen. Die figürliche Malerei spielt noch eine untergeordnete Rolle. Die Tiere, Profilköpfe und ganzen Figuren werden meist nur in Umrißlinien mit sehr geringer Modellierung ausgeführt. (Abb. 45.) Sind sie, wie auf dem großen Becken mit der Jünglingsbüste und

auf der Fliese aus Parma in Schr. 309 mit Rankenwerk verbunden, so wird häufig das Bildfeld in der eigenartigen Weise ausgespart, daß seine Umgrenzung genau den Umrissen der Figur folgt. (Abb. 46.) Das Rankenwerk der ältesten Denkmäler, so des Fußbodens in San Giovanni zu



Abb. 47. Teller mit der Halbfigur des heil. Franziskus. Gemalt in blau, ockerbraun, grün. Faenza um 1495. Durchm.: 0.29 m.

Neapel und des eben genannten großen Beckens, hat in der Blattform wie in der Art der Verteilung auf der Fläche orientalisierenden Charakter. An seine Stelle treten in späteren Werken, den Fußböden in Viterbo und in den Museen von Rom und Perugia, Blüten und Blattformen von gotischer Stilisierung, an den eigenartig umgelegten Blattenden kenntlich. Sie sind in ihrer spätesten Form noch an zwei Albarellen in Schr. 309 und 310 zu sehen. Der

gleichen Zeit um 1470 bis 1500 gehört ein zierliches Rankenwerk aus dünnen, in Spiralen auslaufenden Linien mit eingeordneten Rosetten an. Als Ausläufer dieses auf faentiner Arbeiten, so auch auf dem Fußboden von San Petronio zu Bologna, bevorzugten Musters ist der Teller mit der Halbfigur des heil. Franciscus in Schr. 310 zu betrachten. (Abb. 47.) Auf Faenza weisen ferner einige konventionelle Muster aus Schlangenlinien, Schuppen und pfauenfederartigen Bildungen. (Albarellen in Schr. 309 und 310.)

Renaissancemotive, wie Grottesken, Kränze, Akanthuslaub, fliegende Bandschleifen und dergleichen, fehlen in der Majolikamalerei vor 1490 gänzlich; das Bruchstück von 1493 in Schr. 309 dürfte das früheste Beispiel für das Eindringen dieser Formen sein.

Die Majoliken der Übergangszeit von der archaischen Art zur Blüte, aus dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento, sind durch feinere Töpferarbeit und reine, glänzende Glasur bei noch immer primitiver Zeichnung und den kalten Farben der Frühzeit gekennzeichnet; gute Beispiele dieser Art sind unter anderen der Schild mit der Anbetung der heil. drei Könige (Holzschnittvorlage von 1495) neben Schr. 310 und der große Krug mit dem Wappen der Del Monte di S. Maria nell' Umbria in Schr. 319.

Eine Ortsbestimmung ist bei den frühen Majoliken wie erwähnt nur ausnahmsweise möglich. Nach urkundlichen Nachrichten besaßen zwar im 15. Jahrh. außer Faenza noch mehrere Städte, unter anderen Venedig, Pesaro, Urbino Majolikawerkstätten; beglaubigte Arbeiten — der Fliesenboden in S. Petronio, die Schüssel von 1475 im Musée Cluny — sind aber bisher nur von Faenza bekannt. Nimmt man die Ornamente derselben als beweiskräftige Zeichen faentinischer Herkunft, so würde der größere Teil aller Quattrocentofayencen, abgesehen von den einfachen Gebrauchsgeschirren, dieser Stadt angehören. Eine solche Annahme wird durch die unanfechtbare Stellung der Stadt als Hauptort der Kunsttöpferei nur unterstützt.

Faenza.

Mit den bezeichneten Denkmälern und Ausgrabungsfunden vereinigen sich die urkundlichen Quellenangaben, um den Beweis zu erbringen, daß Faenza nicht nur die Mutterstadt, sondern auch bis in die Zeit des Aufschwunges von Urbino hinein der Mittelpunkt der Majolikatöpferei gewesen ist. Das älteste Majolikagefäß, der bereits erwähnte Krug (vgl. Seite 77) mit dem Manfrediwappen (um 1400)

ist hier gefunden. Bereits im Jahre 1454 wird von Padua aus bei dem faentiner Töpfer Maestro Giac. di Piero ein Service in »weißer Majolika« bestellt. Es genügt auf einige Daten hinzuweisen, um zu zeigen, wie die neue Industrie durch faentiner Meister in andere Städte getragen wurde, wie einzelne Orte sich gegen die Einfuhr faentiner Geschirre abschlossen, um eine schwächere einheimische Kunsttöpferei zu schützen, wie noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. große Aufträge nach Faenza gingen, trotz des Ruhmes der Werkstätten im Herzogtum Urbino. Im Jahre 1489 finden wir einen Majolikatöpfer Matteo di Alvise aus Faenza in Venedig ansässig, der einen eigenen Zeichner M. Thomeo beschäftigt und ein Service für den Dogen liefert. 1496 begründen zwei Faentiner, Carlo Pandolfo und Tomaso Marcelli, eine Botega in Rocca Contrada, heute Arcevia. 1503 wird die Einfuhr von Majoliken aus Faenza nach Venedig gestattet, um 1520 aber wieder verboten, ebenso 1523 in Ravenna. Ähnliche Verbote, die zum Teil bald wieder aufgehoben werden, erlassen in den Jahren 1542, 1543, 1549 Pesaro, Imola und Forli. Herzog Alphons I. von Ferrara beruft faentiner Künstler 1490, 1493 und 1501; trotzdem bestellt er 1511 in Faenza große Service, ebenso sein Nachfolger Ercole II. in den Jahren von 1552 bis 1559. Derartige Aufträge sind noch aus dem 17. Jahrh. überliefert; damals wurde auch die von Faenza abgeleitete Bezeichnung Fayence für glasierte Irdenware verbreitet.

Sehr bezeichnend ist auch das Zeugnis Piccolpassos, der selbst Leiter einer Manufaktur in dem urbinatischen Castel Durante, noch um die Mitte des 16. Jahrh. Faenza ohne Einschränkung den Vorrang unter den Majolikastädten zuerkennt.

Daß die Fayencemalerei in Faenza bereits im Jahre 1500 die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit erreicht hatte, bezeugt ein Albarello mit diesem Datum im Musée Cluny, der mit Grottesken auf gelbem Grund in völlig entwickeltem Renaissancestil bemalt ist. Das Gegenstück dazu — in London — trägt die Bezeichnung: »Faenza«. Ein in Faenza ausgegrabenes Bruchstück eines Tellers (Pinacothek daselbst) mit vollendet gezeichnetem Arabeskenmuster auf dem Rande hat die Jahreszahl 1502.

Leider haben die faentiner Künstler im ersten Viertel des Jahrhunderts überaus selten ihre Arbeiten mit einer Ortsangabe versehen. Es ist daher gerade in dieser Zeit der Hochblüte besonders schwierig, die Meisterwerke von Faenza, Caffagiolo und Castel Durante zu unterscheiden, zumal von Malereien ersten Ranges nur ganz vereinzelte Bruchstücke in Faenza zu Tage gefördert worden sind.

Werkstatt- oder Künstlermonogramme sind weniger selten, aber ihre Bedeutung ist fast ausnahmslos noch unbekannt. Es sind zwar auf archivalischem Wege zahlreiche Töpfernamen aus Faenza bekannt geworden, doch sind diese mit den Marken nicht in Übereinstimmung gebracht.

Immerhin läßt sich mit Hilfe eines Tellerfragments in Faenza, auf dem außer dem ornamentalen Rand noch der



Abb. 48. Teller mit dem verlorenen Sohn, nach Durer. Faenza um 1507. Durchm. 0,31 m.

Unterteil einer männlichen Figur in freier Landschaft zu sehen ist, eine Gruppe von Frührenaissancewerken feststellen, die in bezug auf harmonische Farbenwirkung, zarte und sorgfältige Ausführung der figürlichen und landschaftlichen Malerei zu den höchsten Leistungen der Fayencekunst gehören. Sie ist im Museum durch den Teller mit dem verlorenen Sohn nach Dürer (Schr. 319) vertreten. (Abb. 48).

Die Herstellungszeit gibt eine Schüssel derselben Hand im Bargello zu Florenz (Sammlung Carrand) mit dem Datum 1507. Dargestellt ist darauf David mit erhobenem Schwert über der Leiche Goliaths stehend, zwischen Felsen und Ruinen, im Stil der Stiche des Nicoletto da Modena. Eine dritte Schüssel desselben Meisters mit dem Opfertod des Marcus Curtius ist im Museum zu Braunschweig, ein Teller mit dem Tod der Maria nach M. Schongauer im Brit. Museum. Kennzeichnend ist, daß die ganze Zeichnung zuerst in Blau ausgemalt ist. Auf diese Untermalung werden die weiteren Farben, blasses Zitrongelb, hellgrün, violett und ockerbraun aufgetragen, die Lichter zuweilen durch Weiß gehöht. Die blaue Untermalung gibt einen kühlen Gesamtton. Die Ränder sind mit Grotteskenmustern aus Ranken mit Füllhörnern, Vasen, in Blattwerk auslaufenden Masken und Trophäen auf ockergelbem oder blauem Grund verziert. Die Muster der Rückseite, umlaufendes Rankenwerk oder Bandgeflecht, sind in den Farben blau, ockergelb und zitrongelb gemalt.

Mit dieser Gruppe nahe verwandt, aber doch schwerlich von demselben Meister, sind einige Arbeiten, die ebenfalls deutsche und italienische Stiche mit peinlicher Genauigkeit im Bildfeld wiedergeben. Als die Hauptstücke in öffentlichen Sammlungen sind zu nennen: eine Schüssel mit der Allegorie der Selene nach dem Stich des Pellegrino da San Daniele, eine Bildplatte mit dem Martyrium des heiligen Sebastian, vielleicht nach einer Zeichnung des Melozzo da Forli, beide im Bargello; ferner eine Tafel mit der Auferstehung Christi, ebenfalls im Stil des Melozzo im South Kens. Museum und eine Platte mit der Grablegung Christi nach Mantegna im Museum von Padua. Bei einigen dieser Majoliken, der Seleneschüssel und der Grablegungsplatte, überwiegt die Blaumalerei noch mehr; sie ist nur an wenigen Stellen mit hell und dunkelgelb und grün leicht übergangen. Andere sind durch lebendigere Farbigkeit ausgezeichnet, wie die Sebastianplatte und die Auferstehungsplatte. Diese beiden sind mit dem Monogramm T. B. (verschränkt) bezeichnet; auch in anderen Sammlungen (Brit. Mus.) sind noch einige signierte Werke dieses hervorragenden Meisters verstreut.

Aus dieser Faentiner Schule ist der bedeutendste Majolikamaler von Castel Durante, Nicolo Pellipario hervorgegangen, der später, wie wir sehen werden, neue und für die gesamte Majolikamalerei maßgebende Bahnen einschlug. Seine frühesten Arbeiten, die bereits erwähnten siebzehn Teller des Museo Correr, berühren sich eng mit den besten Werken von Faenza. Das machen auch die

beiden faentiner Teller mit den Verwandlungen der Thetis und der Geburt des Adonis (Schr. 319) ersichtlich (Abb. 49). Sie stehen zwischen den Majoliken des Meisters T. B. und des Nicolo von Castel Durante in der Mitte. Ihre Darstellungen sind den Holzschnitten derselben Ovidausgabe entnommen, die auch Nicolo für das Correrservice benutzt hat. Die beiden vom Jahr 1520 datierten Teller sind wie



Abb. 49. Teller mit der Geburt des Adonis, nach einem venetianer Holzschnitt. Gemalt in blau, grün, gelb, schwarz. Faenza, 1520; lüstriert in Gubbio. Durchm.; 0,26 m.

noch einige andere Stücke derselben Folge (abgebildet im Katalog Spitzer und bei Delange) durch die Überlüstrierung von Gubbio entstellt. Trotzdem ist die Verwandtschaft mit dem Correrservice in den Köpfen und in der Fleischfarbe nicht zu verkennen.

Zu den besten Künstlern der gleichen Zeit und Richtung ist der Meister zu rechnen, dessen Werke mit den Buchstaben F. R., immer auf der Schauseite, bezeichnet sind. Seine Art wird durch den schönen Teller mit der Legende der Vestalin Tuscia, die zum Beweis ihrer Unschuld

Wasser im Sieb zum Altar der Göttin trägt, vortrefflich veranschaulicht (Schr 319). Es ist nicht ganz sicher, ob man es hier mit einem Faentiner zu tun hat; er zeigt einige Verwandtschaft mit den Majoliken von Castel Durante, die vor 1525 von Faenza stark beeinflußt sind.

Die Grottesken, Trophäen, Arabesken und sonstigen Muster der ornamentalen Ränder sind vor 1525 für die Ortsbestimmung von geringem Wert, da sie in Faenza, Caffagiolo und Castel Durante gleichmäßig angewandt werden. Dagegen bietet im Verein mit der blauen Untermalung oder der blauen Vorzeichnung wenigstens der Umrisse, und der allgemeinen Farbenstimmung, die Verzierung der Rückseiten von Tellern und Schüsseln ein nicht zu unterschätzendes Merkmal faentiner Herkunft. Während bei Urbino und verwandten Fabriken die Rückseite in der Regel unverziert bleibt, ist das bei faentiner Majoliken nur ausnahmsweise der Fall. Allerdings huldigen auch Siena, Venedig und Caffagiolo diesem Brauche. Aber die sieneser Rückenmuster haben einen durchaus eigentümlichen Charakter, bei den venezianer Geschirren hilft die Glasur zur Unterscheidung. Bei den älteren faentiner Stücken wird am häufigsten die ganze Rückseite mit eng aneinander gemalten, konzentrischen Kreislinien abwechselnd blau und violett bedeckt; Beispiele für Faenza sind die beiden Teller mit weiblichen Profilköpfen und den Inschriften Landrea bella und Cornelia Regina, für Caffagiolo die große Schüssel mit den Wappen Clemens VII., der Strozzi und Salviati in Schr. 310. Später sind, namentlich bei den Arbeiten der Casa Pirota, die persischen Ranken »alla porcellana« bevorzugt. Bei den gebuckelten Schalen (Schr. 319) beschränkt sich die Rückenverzierung wegen der unbequemen Form auf blaue und gelbe Schnörkel. Der Gebrauch der Rückseitenbemalung wird in Faenza auch beibehalten, nachdem der Einfluß der urbinater »istoriati« durchgedrungen ist; ein charakteristisches Beispiel ist die Schüssel mit dem Opfertod des Marcus Curtius in Schr. 319.

Neben den künstlerisch vollendeten figürlichen Malereien nach Kupferstichvorlagen wurden von früh an Majoliken mit einfacheren Mustern gefertigt, in welchen vielfach die Ornamentformen des Quattrocento nachleben. Die zahllosen Scherben, die davon in Faenza aufgedeckt worden sind, berechtigen zu dem Schlusse, daß es sich hier um eine zur Ausfuhr an die Märkte Italiens bestimmte Massenware handelt. Die breite und feste Ausführung, die starken, lebhaften Farben sichern diesen Gefäßen eine große dekorative Wirkung. Hierher gehören die oben genannten Teller mit Frauenbrustbildern (Schr. 310), die Albarellen von 1506

mit der gleichartigen Kanne (Schr. 319) und die Hohlgefäße in Schr. 320.

In der zweiten Periode um 1525 tritt die Werkstatt der Casa Pirota in den Vordergrund, die für ein Jahrzehnt tonangebend bleibt. Die Namen der in diesem überaus fruchtbaren Hause beschäftigten Künstler sind nicht bekannt, da die wenigen ausführlichen Bezeichnungen nur »fatto in Faenza in Casa Pirota« und ähnlich lauten. Die überwiegende Mehrzahl ihrer Arbeiten ist nur mit der aus einem durchkreuzten Kreis bestehenden Marke bezeichnet. (Vgl. Schr. 318.) Oft ist in eines der Kreisviertel noch ein kleiner Kreis eingemalt; ein Bruchstück in Faenza zeigt dieses Zeichen mit hervorzüngelnden Flammen. Es liegt daher nahe anzunehmen, daß die Kreismarke als Anspielung auf den Namen der Werkstatt — pyros rota — gewählt ist.

In der Casa Pirota ist die »a berettino« und »sopra azurro« genannte Malweise so vorwiegend geübt worden, daß man allein diese Technik schon als Kennzeichen dieser Werkstatt betrachtet hat. Mit Unrecht; denn es sind nicht nur in Faenza selbst Berettinoscherben mit anderen Marken, u. a. A F und A, gefunden worden, sondern es ist auch dasselbe Verfahren außerhalb Faenzas mit Sicherheit nachzuweisen. Bei den Berettinomajoliken wird der Tonkern nicht mit einer weißen, sondern mit einer in der Masse mehr oder minder hellblau gefärbten Glasur überzogen. Auf dieser werden bei figürlichen Malereien die Farben, unter welchen hell- und dunkelgelb besonders hervortreten, in der Weise aufgetragen, daß der blaue Grund zum Schattieren mit benutzt wird, während die Lichter in Weiß aufgesetzt werden müssen. Ausgezeichnete Beispiele dieses Verfahrens sind in Schr. 318 die große Bildplatte von 1525 mit der Anbetung der heil. drei Könige, ein von der Werkstatt mehrfach wiederholter Vorwurf, die Schüssel mit Diogenes und Alexander von 1535, und in Schr. 319 der Teller von 1536 mit Adam und Eva nach Marc Anton sowie die Schale mit der Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda von 1530. Seltener ist, wie auf den tondini mit der Figur der Lucretia und der Opferung Isaaks (Schr. 318), die Ausführung der Malerei nur in Weiß auf blauer Glasur. (Abb. 50.)

In der Casa Pirota wurde auch auf weißer Glasur gemalt, wie ein den vollen Namen des Hauses tragender Teller mit einer Kaiserkrönung im Museum zu Bologna und ein tondino mit der Kreismarke in der Sammlung Spitzer beweisen. Bei derartigen Stücken, zu welchen der Teller mit der Hirschjagd nach dem Holzschnitt des Lucas Kranach in Schr. 319 zu rechnen ist, wurde die Zeichnung so aus-

giebig in blau untermalt, daß die Gesamtwirkung der Farben den Malereien sopra azurro sich nähert.

Die noch mehrfach vorhandenen Bildplatten vom Umfang der Tafel mit der Anbetung der Könige zeigen zur Genüge, daß die Casa Pirota vor den größten Aufgaben der Figurenmalerei in Fayence nicht zurückschreckte. Bei der großen Mehrzahl ihrer Arbeiten aber tritt der figürliche



Abb. 50. Teller mit der Opferung Isaaks; blau gemalt und weiß gehöht auf hellblauer Glasur (a berettino oder sopra azurro). Die Randmuster weiß aufgemalt mit schwarzen Umrissen. Faenza, Casa Pirota (?) um 1525. Durchm.: 0,25 m.

Schmuck hinter dem ornamentalen zurück. Besonders häufig sind Teller mit breitem, flachem Rand, in deren vertiefter Mitte Wappen oder Einzelfiguren gemalt sind, während den Rand ein zierliches Muster aus Grottesken, Ranken und Arabesken schmückt. Der Rand wird dunkelblau bemalt, das Muster wird in dem helleren Blau der Glasur ausgespart und mit Weiß gehöht, seltener mit Gelb und Grün belebt. (Schr. 318.) (Abb. 51.) Die Datierungen auf Majo-

liken aus der Casa Pirota umfassen die Jahre 1520 bis 1536. Demgemäß werden in dieser Werkstatt die Kupferstiche der Frühzeit, von Mantegna, Dürer u. a. seltener benützt und die Entwürfe Rafaels in der Wiedergabe Marc Antons treten in den Vordergrund.

Berettinomajoliken mit einfacheren Verzierungen, stilisierten Kränzen, Fruchtgewinden und dergl. wurden bei gleich-



Abb. 51. Teller mit hellblauer Glasur (berettino). Die Mittelfigur gemalt in blau, grün, gelb, weiß. Die Randgrottesken hellblau ausgespart und weiß gehöht auf dunkelblauem Grund. Faenza, Casa Pirota um 1535. Durchm.: 0,24 m.

bleibender Technik, aber allmählich verflachender Zeichnung das ganze Jahrh. hindurch in Mengen gefertigt. (Schr. 322.)

Während der Blütezeit der Casa Pirota beginnt die Herstellung der noch zahlreich erhaltenen gebuckelten Schalen und Schüsseln, die durch Eindrücken einer dünnen Tonscheibe in Hohlformen aus Gips gefertigt wurden. (Zwölf Stück in Schr. 319.)

Die runden Mittelfelder schmücken Einzelfiguren in Landschaften; um diese legen sich der meist schrägen

Buckelung folgend abwechselnd blau, ockergelb, hellgelb oder grün gefärbte Felder, in welchen Blattranken und Grottesken ausgespart und in gelb, hellblau und weiß gemalt sind. Da Piccolpasso diese gebuckelten Geschirre nur bei Castel Durante erwähnt, hat man sie neuerdings dieser Fabrik zugeschrieben. Unzweifelhaft ist aber auch Faenza an dieser Art stark beteiligt; das wird erwiesen durch die



Abb. 52. Gebuckelte Schale; der Grund des Randes blau, der Ovalfelder ockergelb, die ausgesparten Ornamente blau und gelb gemalt. Faenza um 1535. Durchm.: 0,29 m.

Buckelschale mit Berettinomalerei in der Art der Casa Pirota in Schr. 318, durch vielfältige Scherbenfunde in Faenza, und schließlich durch die enge Verwandtschaft der Ornamente mit den in der Casa Pirota üblichen, namentlich durch die häufige Wiederholung der in Delphine auslaufenden Blattranken. Auch diese Ware ist noch bis zum Ausgang des 16. Jahrh. gearbeitet worden. (Abb. 52.)

Um 1535 kommt in Faenza die urbinater Malweise in Aufnahme. Sie ersetzt die blauen Umrißlinien der Figuren durch braunschwarze, die schwarzblaue Färbung des Baum-

schlages durch Grün und führt das helle Orangegelb als hervorstechendste Farbe ein. Zugleich nimmt die ornamentale Malerei zugunsten der figürlichen ab. Der erste Meister in dieser Richtung ist Baldassare Manara, dessen datierte Arbeiten mit dem genannten Jahre beginnen. Seine unter dem Einfluß des Nicola da Urbino stehende, glatte und sorgfältige Malweise veranschaulicht der — unbezeichnete — Teller mit der Anbetung der heil. drei Könige in Schr. 319.

Durch mehrere bezeichnete Stücke bekannt ist der Maler der Schüssel mit der Darstellung des Opfertodes des Marcus Curtius (Schr. 319). Er steht den Urbinaten um 1550 so nahe, daß sein, nur auf dem vorliegenden Stücke mit dem Zusatz »in Faencia« versehenes Monogramm, eine Verschränkung von VR, früher als Zeichen des Orazio Fontana aus Urbino gedeutet worden ist. Ein beachtenswertes Beispiel der urbinatischen Richtung in Faenza ist eine große Bildplatte mit der Kreuzabnahme Christi nach Marc Anton im Museum zu Sigmaringen. Das mit ungewöhnlich starker Verwendung von Ocker und Schwarz gemalte Stück ist bezeichnet mit einem aus M und L verschränkten Monogramm und der Aufschrift »Gioano Brame di pallermo in 1546 in faenza«. Den raschen Verfall der »istoriati« läßt die flüchtige Malerei auf der Schüssel mit der Überreichung von Hasdrubals Haupt im römischen Lager, bezeichnet: »Faenza 1562«, erkennen. (Schr. 311.) Unter den nur durch schriftliche Überlieferung bekannten faentiner Töpfern der späteren Zeit ist ein Meister Vergilio hervorzuheben, von dem Piccolpasso als Augenzeuge (also um 1545) berichtet, daß ihm gelegentlich eine zinnoberrote Farbe — Bolus auf gelber Untermalung — gelungen sei. Auf erhaltenen Majoliken ist ein ausgesprochenes Rot, von dem Lüster von Gubbio abgesehen, überaus selten.

Der künstlerische Verfall der Majolikamalerei machte sich gegen Ausgang des 16. Jahrh. in Faenza ebenso wie in den andern Orten geltend. Doch blieb die Stadt noch im 17. Jahrh. der Hauptort für größere Bestellungen von auswärts. Man legte damals großen Wert auf eine tadellose weiße Glasur; die Fayencen dieser Zeit, häufig durch gute Gefäßformen ausgezeichnet, blieben daher zuweilen ganz unbemalt. In der Regel nimmt die Malerei nur sehr bescheidenen Raum ein. Man malte Putten in leichter, skizzenhafter Art mit Blau und Gelb, oder setzte nur die Wappen der Besteller auf. (Schr. 399 in Saal 56.) Die letzteren sind manchmal ersichtlich nach eingesendeten deutschen Zeichnungen kopiert; das hat zu der unbegründeten Vermutung Anlaß gegeben, daß diese Fayencen aus deutschen Werkstätten hervorgegangen seien.

Im 18. Jahrh. ist die Fabrik der Grafen Ferniani (seit 1693) zu erwähnen, die bis zur Gegenwart fortgeführt wird.

Von Faenza abhängige Majolikatöpfereien ohne selbständige Bedeutung bestanden im 16. Jahrh. in Padua, Ravenna, Imola und Cesena.

Padua wird von Piccolpasso unter den zu seiner Zeit tätigen Orten genannt. Ausgrabungen daselbst lieferten Scherben blau glasierter Majoliken mit alla porcellana-Mustern und mit farbig gemalten Fruchtkränzen (jetzt in der Pinacothek zu Faenza), die den erwähnten faentiner Geschirren dieser Art (Schr. 318 und 322) so ähnlich sind, daß eine Unterscheidung nicht möglich ist. Sie sind zuweilen mit einem Kreuz auf der Rückseite bezeichnet. Die Londoner Museen besitzen einige Teller mit figürlicher Malerei und der Signatur »a Padoa« aus den Jahren 1548 bis 1564. Trotz des späten Datums ist eine Schüssel von 1564 (Brit. Museum) noch ganz unter dem Einfluß der blauglasierten Werke der Casa Pirota. Das jüngste bisher bekannte paduanische Stück ist vom Jahre 1665.

Von Imola und Cesena ist nicht viel mehr bekannt, als daß auch dort zahlreiche Berettinoscherben in der Art der Faentiner gefunden wurden (jetzt in Faenza). Nach den Akten des Imoleser Archivs begründete G. M. Raccagna aus Faenza 1543 dort die erste Botega, die auch nach seinem Tod 1552 weiter geführt wurde. Im 18. Jahrh. besaß Imola mehrere Fayencefabriken.

Daß in Ravenna die Fayencemalerei schon frühzeitig eine beachtenswerte Höhe erreicht hatte, bezeugt der von Delange veröffentlichte schöne Teller mit der Darstellung des Arion auf dem Delphin in blauer Zeichnung. Er trägt die volle Signatur: Ravena. Die an Ort und Stelle gemachten Funde (Museo Comunale) enthalten außer Halbmajoliken des frühen 15. Jahrh. Bruchstücke von Berettinoware und weiß glasiertes Geschirr mit blauem alla porcellana-Ornament in zierlichen Randstreifen gezeichnet. Vereinzelt findet sich darauf eine aus RAV verschränkte Marke.

Auch Forli, die Nachbarstadt von Faenza, ist noch an die Reihe der abhängigen Orte anzuschließen, doch bestand dort ein viel lebhafterer Betrieb als in den vorgenannten Städten. Ein Teller im S. Kens. Museum mit Christus unter den Schriftgelehrten ist bezeichnet: »In la botega d m° Jero da Forli.« Die feine in Blau mit weißen Lichtern ausgeführte Malerei und die Ornamentik des Randes, — Trophäen von Musikinstrumenten — verweisen das Stück in die erste Blütezeit um 1510. Aus dem in der

Nähe von Forli gelegenen Pieve a Quinto stammt ein Fliesenfußboden von 1513, dessen Hauptteil mit dem Namen des Meisters Petrus sich im S. Kensington Museum befindet; ein Fliesenfeld davon an Wand 231. Aus einem bezeichneten Teller desselben Londoner Museums ist zu ersehen, daß in Forli um 1530 die Arbeiten der Casa Pirota mit täuschender Ähnlichkeit, sowohl in der Figurenmalerei sopra azurro wie in den auf dunkelblau ausgesparten Randmustern nachgeahmt worden sind. Auch die Rückenverzierungen aus konzentrischen Kreisen und Arabesken werden in Forli wiederholt. Es ist daher nahezu unmöglich, hier die Erzeugnisse beider Städte von einander zu scheiden; vielleicht ist die Schale mit dem Martyrium der heil. Caecilia nach Marc Anton vom Jahre 1524 (Schr. 319), die durch die harte Zeichnung von den faentiner Werken absticht, als forlivesisch anzusprechen. Rein faentinisch in den Grottesken des blaugrundierten Randes, aber minderwertig in der Figurenmalerei ist eine große Schüssel mit einem antiken Triumphzug, im Kommunalmuseum zu Ravenna, mit der Bezeichnung: »Fec. A. F. in Forli.« Ein signiertes Stück desselben Künstlers mit Darstellung der Judith mit dem Haupte des Holofernes bewahrt die Bibliothek von Forli. Aus den Jahren 1542 bis 1545 sind mehrere Teller mit der Aufschrift »Fata in Forli« in den Museen von Ravenna, S. Kensington und im Louvre, die für das Eindringen des urbinater Einflusses Zeugnis ablegen. Derselben Richtung, aber mit eigentümlich kräftiger Farbenwirkung bei breiter und flüssiger Malerei, folgt der Meister Leochadius Solombrinus. Seine früheste Arbeit, ein Teller mit der Hochzeit Alexanders und der Roxane (bez. Leochadius Solōbrinus picsit Forolivio) ist vom Jahre 1555 datiert. Mehrere Werke seiner Hand auch im Museum von Ravenna (bez. auf der Vorderseite: Forum Livii 1563, auf der Rückseite: Forlli Luchadiio), im Museum vou Bologna und in der städt. Bibliothek zu Forli, beide aus dem Jahre 1564. Diesen jüngeren Majoliken des Leochadius nahe verwandt ist die Schüssel mit der Hochzeit des Hercules und der Dejanira in Schr. 317. Spätere Erzeugnisse von Forli sind bisher nicht bekannt.

Caffagiolo.

Florenz selbst scheint im 16. Jahrh. keinerlei Majolikatöpfereien mit künstlerischen Zielen gehabt zu haben. Dafür hat Toskana zwei Werkstätten allerersten Ranges aufzuführen: Caffagiolo und Siena.

Caffagiolo, eine Mediceische Besitzung zwischen Florenz und Bologna wird von Piccolpasso nicht erwähnt. Man ist erst in neuerer Zeit durch die Majoliken selbst darauf aufmerksam gemacht worden, die den vollen Namen des Ortes als Bezeichnung tragen. Es sind dies vorwiegend große Prachtschüsseln von ungewöhnlicher Schönheit des figürlichen und ornamentalen Schmuckes aus den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrh., die auf eine Botega von hervorragender Bedeutung schließen lassen. Hierdurch, und durch die Ähnlichkeit mit vielen faentiner Arbeiten der Blütezeit verleitet, ist man vorerst in der Zuweisung unbezeichneter Majoliken an die toskanische Manufaktur allzu weitherzig vorgegangen. Man hat die meisten Majoliken im großen Stil der Frührenaissance auf Caffagiolo gehäuft und damit Faenza seines besten Besitzes beraubt. Selbst von den Majoliken des 15. Jahrh. wurden die künstlerisch bedeutenderen mit herbeigezogen, obwohl nicht die Spur eines Beweises dafür vorliegt, daß in Caffagiolo vor 1500 überhaupt ein Töpfereibetrieb bestanden hat.

Dagegen ist von italienischen Forschern (Malagola und Argnani) Faenza in Schutz genommen worden in einer Weise, die alle mediceischen Majoliken zur faentiner Ware stempeln würde. Gestützt auf das Schweigen des Piccolpasso und auf die Tatsache, daß die Scherbenlager von Faenza viele Fragmente bergen mit denselben Ornamenten wie die toskanischen Geschirre, haben sie die Existenz einer Kunsttöpferei in Caffagiolo überhaupt geleugnet. Der Name Caffagiolo wurde nach Analogie der Casa Pirota als der einer faentiner Botega »Casa Fagioli« erklärt. Diese Behauptung ist in keiner Weise aufrecht zu erhalten. Die toskanische Fabrik ist urkundlich beglaubigt durch einen Brief vom Jahre 1521, in welchem ein mediceischer Agent in Caffagiolo über die Ausführung von Majolikabestellungen eines Mitgliedes des Hauses Medici nach Florenz Bericht erstattet. Die Auflösung des Ortsnamens in Casa Fagioli ist sprachlich und palaeographisch unmöglich. Die Schreibweise auf den Majoliken ist eine schwankende — was in jener Zeit nichts auffälliges hat — aber der Name ist immer in einem Wort, ohne jegliche Trennung oder Kürzungszeichen geschrieben. Wiederholt findet er sich mit doppeltem f; der Name eines Töpfers Fagiolo kann aber nicht mit verdoppeltem Konsonanten beginnen. Auf den mediceischen Majoliken findet sich bald mit dem Namen Caffagiolo und Meistermonogrammen zusammen, bald als einzige Signatur eine aus S und einem durchstrichenen P eigenartig verschlungene Marke. (Besonders deutlich auf der Bildtafel mit der Muttergottes in Schr. 318.) Faentiner Fragmente

haben zwar ähnliche Zeichen (ein durchstrichenes P), aber nicht dasselbe. Dieses erklärt sich für die toskanische Fabrik sehr natürlich als eine Kürzung der mediceischen Devise Semper. Dazu kommt, daß in die Ornamente der Majoliken von Caffagiolo sehr häufig das Wappen und Wahlsprüche der Mediceer, wie Semper, Glovis (Schr. 310) eingeordnet sind. (Abb. 53.)



Abb. 53. Schüssel mit den Wappen Papst Clemens VII., der Strozzi und Salviati. Caffagiolo um 1525. Durchm.: 0,44 m.

Es ist daher an dem Bestehen der mediceischen Fabrik von Caffagiolo nicht zu zweifeln. Ihre Stellung als Luxusanstalt des kunstsinnigen florentiner Hauses erklärt es auch, daß so vorwiegend Prachtwerke von hohem Kunstwert erhalten sind. Bezeichnete und datierte Stücke reichen von 1507 bis 1570, die Zeit der Blüte liegt vor 1530. Neben der Semper-Marke der Werkstatt kommen gelegentlich Meisterzeichen vor, wie Jap° (Jacopo, auf einer Schüssel mit der fliehenden Judith zu Pferde, früher Sammlung Spitzer, jetzt

Salting), AF, ein Dreizack mit einem Kreis daneben (Schr. 318) und anderes. Für sich allein sind sie für die Herkunft nicht entscheidend, da in Faenza dieselben oder sehr ähnliche Marken sich finden.

Trotz der unleugbar großen Ähnlichkeit zwischen faentiner und Caffagiolomajoliken, vereinigen sich doch manche Momente, um der Mehrzahl der letzteren einen selbständigen Charakter zu verleihen.

Dazu gehört der florentinische Stil in vielen der figürlichen Darstellungen aus der Blütezeit. Berühmte Beispiele dafür sind eine Schüssel mit der Figur des St. Georg in freier Landschaft nach der Statue des Donatello an Or San Michele in Florenz (S. Kens. Museum, abgeb. bei Delange), eine Schüssel mit Diana und Endymion in der Art des Sandro Botticelli (früher Sammlung Basilewsky, abgeb. bei Delange). Ebenso sprechend florentinisch ist die Zeichnung der oben erwähnten Madonnaplatte in Schr. 318 und der Schüssel mit Kindern bei der Weinlese in Schr. 310. Ein weiteres Kennzeichen ist eine im Ornament viel verwendete scharf rotbraune Farbe, die von solcher Lebhaftigkeit an Majoliken von Faenza noch nicht nachgewiesen ist. Sie ist deutlich zu sehen an der Schüssel mit der Fama nach dem Stich des Nicoletto da Modena (Abb. 54), der Schüssel mit den Wappen Papst Clemens VII., der Strozzi und Salviati, um 1525, beide in Schr. 310. Dieselben Stücke, sowie einige weitere Schüsseln in Schr. 310 veranschaulichen eine in Caffagiolo sehr beliebte Malweise: der Hintergrund der Figuren und Ornamente wird vollständig mit leuchtend tiefblauem Kobalt gedeckt: die Farbe ist so aufgetragen, daß die breiten Pinselstriche in diesem blauen Grund noch zu sehen sind. In Faenza war dieses Grundieren nicht üblich, wohl aber in Castel Durante und in Gubbio, wie zahlreiche Teller in Schr. 321 bezeugen. Mit Castel Durante teilt Caffagiolo auch ein eigenartiges Verfahren, um weiße Linearmuster auf blauem Grund herzustellen. Sie werden mit einem Griffel aus der blau übermalten Glasurmasse herausgekratzt, so daß die weiße Schicht wieder zum Vorschein kommt. (Beispiele sind die Schüssel mit dem Wappen der Molino für Caffagiolo in Schr. 310 und für Castel Durante die große Grotteskenschüssel in Schr. 320) (vgl. Abb. 65).

In der Blütezeit blieb in Caffagiolo die Figurenmalerei in der Regel auf das Mittelfeld beschränkt, während den Rand reiche Grotteskenmuster auf blauem oder gelben Grund schmücken. (Ausnahmen davon bilden unter anderen die berühmte Schüssel mit der reitenden Judith, abgeb. im Spitzerkatalog, und eine Schüssel im S. Kens. Museum mit



der Darstellung eines Majolikamalers, dem ein vornehmes Paar bei seiner Tätigkeit zusieht, abgeb. bei Delange). Die Randmuster gleichen zuweilen genau denjenigen der Casa Pirota, wie aus dem mit dem Dreizack bezeichneten Teller in Schr. 318 zu ersehen ist. (Teile desselben Services sind datiert 1531). Doch besteht der wesentliche Unterschied, daß in Caffagiolo niemals auf berettino gemalt worden ist.



Abb. 54. Schüssel mit der Figur der Fama nach einem Stich des Nicoletto da Modena; auf dem Rand Grottesken auf blauem und ockergelbem Grund. Caffagiolo um 1515. Durchm.: 0,46 m.

Aus der toskanischen Manufaktur sind auch zahlreiche Geschirre mit rein ornamentaler Verzierung hervorgegangen. Bevorzugt waren alla porcellana-Muster in blau und Verbindungen von solchen mit kunstvoll verschlungenem Bandwerk. (Fußbodenfliese mit Bandwerk an Wand 200 (Gal. 43). Einige Arbeiten dieser Gruppe sind mit metallischem Lüster verziert, der in seiner Farbe dem Goldlüster von Deruta am nächsten steht. Es scheint ziemlich sicher, daß die Lüstrierung in Caffagiolo selbst ausgeführt worden ist, wenn auch nur selten und vorübergehend in der Zeit um 1525.

Denn daß die betreffenden Majoliken nach Deruta zur Überlüstrierung eingesandt worden wären, wird durch einen Teller des S. Kens. Museums unwahrscheinlich gemacht, auf welchem auch die Semper-Marke in der Lüsterfarbe aufgemalt ist. Man hat also eher an die Berufung eines in Deruta ausgebildeten Künstlers zu denken. Dafür spricht auch eine lüstrierte Vase mit der Semper-Marke, die in der Blaumalerei ganz und gar den Stil von Deruta trägt (in englischem Privatbesitz). In diesem Zusammenhang verdient auch die Tatsache Beachtung, daß eine Reihe ornamentaler Reliefmedaillons aus der Werkstatt der Robbia, jetzt im Bargello zu Florenz, mit Goldlüster verziert sind. Bei dieser Folge ist die Verschickung nach Deruta oder Gubbio aus äußerlichen Gründen so gut wie ausgeschlossen.

Bald nach 1530 scheint die Anstalt in Verfall geraten zu sein. Den Rückgang der alten Verzierungsart in großem Stil veranschaulicht die Schüssel mit Grottesken und der Devise Glovis vom Jahre 1540 in Schr. 310. Damals kam die urbinatische Art in Caffagiolo zur Herrschaft, ohne daß die Fabrik darin beachtenswertes geleistet hätte. Das erklärt auch die Übergehung ihres Namens durch Piccolpasso; Werkstätten mit minderwertigen Nachahmungen der Istoriatimajoliken von Urbino bestanden um die Mitte des 16. Jahrh. in großer Anzahl; wir wissen durch vereinzelte bezeichnete Stücke von manchen, die Piccolpasso gleicherweise der Nennung nicht für wert hielt. In verschiedenen Sammlungen (darunter das S. Kens. Museum) verstreut ist eine Folge von fünf Tellern mit mythologischen Darstellungen in der Art von Urbino; einige davon sind bezeichnet »fato in Gafagiolo« mit der Semper-Marke und dem Meisterzeichen AF. Einer aus der Folge (im Ashmolean-Museum, Oxford) trägt neben dem gleichen Meistermonogramm und der Semper-Marke die Signatur: »In Galiano nel ano 1547«. Man nimmt an, daß Galiano ein Dorf bei dem Schlosse Caffagiolo ist, in welchem sich die Werkstätten befanden. Zwei Schüsseln mit dem letzten bisher bekannten Datum 1570 sind zur Zeit verschollen. Aus dem Ende des 16. Jahrh. ist die Nachricht überliefert, daß zwei Töpfer Ridolfi von Caffagiolo nach Frankreich auswanderten.

Siena.

Trotz der weiten Entfernung der toskanischen Stadt von dem am Ostabhang des Apennin sich hinziehenden Stammlande der Majolika ist sie schon in den ersten Jahren nach 1500 im Besitz einer hochentwickelten Fayenceindustrie.

Diese scheint auch in der Tat hier nicht wie in Caffagiolo von Faenza eingeführt, sondern im wesentlichen selbständig entstanden zu sein. Zwar folgt auch Siena soweit dem Geschmack der Zeit, daß die Trennung von ornamentalem Rand und Bildfeld, die Vorliebe für Grotteskenmuster auf farbigem Grund den dortigen Majoliken große Ähnlichkeit mit den Erzeugnissen aus der Blüteperiode von Caffagiolo und Faenza verleihen. Aber in der Ausführung mancher Einzelheiten haben die sieneser Majoliken doch wieder so viel eigenartiges, daß sie meist mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen sind. Jedenfalls wird die früher beliebte Anschauung, daß die sieneser Werkstätte ein Ableger der mediceischen von Caffagiolo war, durch die erhaltenen Gegenstände nicht bestätigt, da die Datierungen auf den Erzeugnissen von Siena weiter, bis zum Jahre 1504, zurückführen.

Das älteste Denkmal ist der Fliesenfußboden im Oratorium der heiligen Katherina zu Siena, von dem mehrere Platten von rechteckiger, sechseckiger und Kreisform an Wand 200 ausgestellt sind. Er ist im Jahre 1504 begonnen und hat während des 16. und 17. Jahrh. wiederholte Ergänzungen und Erweiterungen erfahren, bei welchen die alten Muster festgehalten wurden. Das Werk ist, wie die sieneser Majoliken überhaupt, ausgezeichnet durch einen ungewöhnlichen Motivenreichtum der Grotteskenmuster, in welchen namentlich die figürlichen Elemente breiten Raum einnehmen, wie die Platten mit weiß ausgesparter und blau gemalter Zeichnung auf gelbem Grund an Wand 200 zeigen. Die Fliesen aus S. Caterina werden hierin noch übertroffen von einem ursprünglich im Palazzo Petrucci in Siena befindlichen Fußboden vom Jahre 1509, der gegenwärtig in verschiedenen Museen verstreut ist. Den Hauptteil besitzt das S. Kens. Museum; ein großes, zum Teil ergänztes Feld in Saal 18 veranschaulicht die sechs verschiedenen Fliesenformen, aus welchen der Fußboden sich zusammensetzt und die außerordentliche Vielseitigkeit der Ornamentation. (Abb. 55.) Die Muster der Borte stehen unter allen italienischen Majoliken unerreicht da. Eine Eigentümlichkeit der sieneser Werkstatt ist der schwarze Grund bei diesen Bortenfliesen, der vereinzelt auch auf Schüsselrändern vorkommt. (British Museum in London.) Ein dritter Fußboden vom Jahre 1513 ist gegenwärtig aus der Kirche San Francesco verschwunden.

G e s c h i r r e v o n S i e n a sind ziemlich selten. Eine Anzahl von Schüsseln in den beiden Londoner Museen konnte schon durch die Gleichartigkeit der Muster und Malweise als Erzeugnis derselben Botega festgestellt werden,

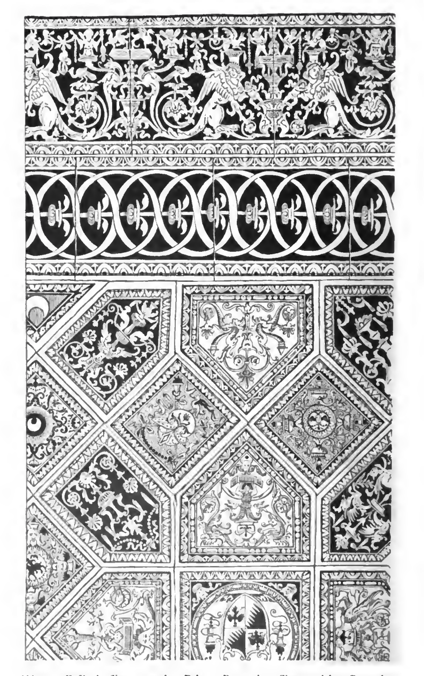


Abb. 55. Fußbodenfliesen aus dem Palazzo Petrucci zu Siena; reiches Grotteskenmuster. Siena 1509. Höhe: 0,95 m.

aus der die Petruccifliesen hervorgegangen sind. Die Zuweisung wurde durch das in die Randmuster eingeordnete Wappen der Petrucci, der damals in Siena herrschenden Familie bestätigt und ist schließlich durch eine Schüssel mit dem heiligen Hieronymus im S. Kens. Museum außer Zweifel gestellt worden, welche die volle Bezeichnung trägt: »fata in Siena da maestro Benedetto.«



Abb. 56. Schüssel aus der Werkstatt des Maestro Benedetto in Siena; um 1515. Die Rückseite s. Abb. 57. Durchm.: 0,34 m.

Die Sammlung besitzt zwei Schüsseln dieser Gruppe: eine mit der stehenden Figur eines Jünglings an einem Brunnen, die andere mit einer flüchtig gezeichneten Figurengruppe im Mittelfeld, beide mit ornamentalem Rand. (Schr. 310.) (Abb. 56.) Die Eigenart der Werkstätte ist an ihnen deutlich zu ersehen. Als untrügliches Kennzeichen ist die Bildung der Wolken zu betrachten: sie sind regelmäßig aus einem wagerechten Strich mit einem in der Mitte aufgesetzten Ballen gezeichnet. Auch die Bäume und Pflanzen des Hintergrundes sind

durch die dürftigen, stilisierten Formen charakteristisch, ebenso die oft steife, etwas ungelenke Haltung der Figuren. Zu beachten ist die Verzierung der Rückseite: sie besteht in den meisten Fällen aus gestreckt lanzettförmigen, um die Mitte strahlig gestellten Feldern oder Blättern, die wieder mit kurzen Querlinien gefüllt sind: das Ganze in Blau und Gelb ausgeführt. (Abb. 57.) Die aus der Botega des Meisters Benedetto hervorgegangenen Majoliken sind von sehr verschiedener Qualität, ohne daß aber dadurch die genannten eigentümlichen Kennzeichen verwischt würden. Die ornamentalen Teile sind durchweg sorgfältig ausgeführt; in den figürlichen Malereien stehen aber neben einzelnen Stücken von höchster Vollendung (in London), die hinter den besten faentiner Werken kaum zurückbleiben, ziemlich flüchtige, ja unbeholfene Zeichnungen, wie etwa die Mittelfiguren der kleineren Schüssel in Schr. 310. Man kann diese Unterschiede nicht wohl durch verschiedene Werkstätten erklären, da die voll bezeichnete Hieronymusschüssel zu den besten Stücken gehört, während mindere Arbeiten auch das Monogramm des Meisters Bº tragen. Daß in seiner Werkstatt verschiedene Künstler beschäftigt waren, bezeugen die Marken I. P., F. O. I. auf unzweifelhaften sieneser Schüsseln in London und das durchstrichene L auf der kleineren Schüssel des Museums. Das letztere Zeichen wiederholt sich übrigens in Verbindung mit der Ortsangabe: »Fabriano 1527« auf einem Teller in Petersburg mit einer Madonna nach Marc Anton (früher Sammlung Castellani). Näheres ist über die Fabrik von Fabriano nicht bekannt.



Abb. 57. Rückseite der Schüssel Abb. 56. Gemalt in blau und gelb. Typische Rückenmusterung der Majoliken von Siena.

Die sieneser Majolikageschirre der beschriebenen Art gehören alle dem ersten Viertel des 16. Jahrh. an; aus der Folgezeit ist nichts Nachweisbares überliefert. Daß die Fayencekunst nicht völlig ausgestorben war, ist den Ergänzungen des Fußbodens im Oratorium der Katherina aus den Jahren um 1550, 1600 und 1650 zu entnehmen. Als der Hauptlieferant der Fliesen um 1600 wird urkundlich Maestro Girolamo di Marco in Siena genannt.

Erst im 18. Jahrh. tritt Siena unter den Majolikastädten wieder in den Vordergrund. Seine Arbeiten gehören neben denjenigen von Castelli zu dem Besten, was die Zeit der Nachblüte noch hervorgebracht hat. In der Sammlung sind sie besonders gut durch zehn Stücke meist größeren Umfangs



vertreten. (Zum Teil nicht ausgestellt.) (Schr. 312.) In dem hellen Gesamtton folgt Siena dem Beispiel von Castelli; als Vorlagen werden die Stiche des Marc Anton und des Agostino Caracci bei sehr sorgfältiger Zeichnung benützt. Durch bezeichnete Stücke sind zwei Fayencemaler, Bartolomeo Terchi aus Rom und Ferdinand Maria Campani aus Siena bekannt. Die ovale Bildplatte mit dem Triumph der Galatea nach Caracci trägt die Inschrift des ersteren »Bartolomeo Terchi Romano 1727 Siena«. (In verschiedenen Markenverzeichnissen, unter anderen bei Chaffers, sind als sieneser Fayencemaler noch Terenzio, Terese und ähnliche Namen aufgeführt. Es sind durchgehends unrichtige Lesungen der Signaturen des Bartolomeo Terchi.) Die Mehrzahl der ausgestellten Schüsseln ist ersichtlich von derselben Hand. Dieser Künstler ist auch in San Quirico und gemeinsam mit einem Verwandten Antonio Terchi in Bassano bei Venedig tätig gewesen.

Die erstere Werkstatt ist um 1714 von einem Kardinal Chigi ins Leben gerufen. Daraus ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß sie sich in dem zwischen Siena und Chiusi gelegenen Orte San Quirico, dem Stammsitz der Familie Chigi befand, nicht in dem gleichnamigen Dorf der Mark Ancona, wie bisher allgemein angenommen wurde. Eine mit den Buchstaben S. Q. und dem Wappenzeichen der Chigi versehene Arbeit vom Jahre 1723 besitzt das S. Kens. Museum. Der erste Leiter war Piezzentili, auf ihn folgte Bartolomeo Terchi.

San Quiricio war eine Art Vorschule für die sieneser Fabrik, denn auch F. Maria Campani hat hier gearbeitet. B. Terchi ist nach Bassano erst nachdem er in Siena gewesen, übergesiedelt. Dafür spricht die Jahreszahl 1744 auf der einzigen bisher bekannten datierten Arbeit aus Bassano, der rechteckigen Bildplatte an der Wand neben Schr. 312. Wie lange er sich in Siena aufgehalten hat, ist nicht bekannt, da die Galateaplatte von 1727 das einzige datierte Werk seiner sieneser Zeit ist. Sein Nachfolger in Siena war Ferdinando Maria Campani, der mehr noch wie B. Terchi unter dem Einfluß der Malweise von Castelli steht. Eine bezeichnete Arbeit seiner Hand ist der Teller mit der Darstellung aus der Geschichte des Moses nach Rafael vom Jahre 1733 (Schr. 312). Sein letztes Werk fällt in das Jahr 1747. Damit verschwindet zugleich die der Majolikaindustrie von Siena.

Deruta.

Deruta, ein kleiner Ort in der Nähe von Perugia auf der Straße nach Orvieto, hat von allen Majolikastädten

Italiens den selbständigsten und fremden Einwirkungen am wenigsten zugänglichen Betrieb besessen. Das hervorstechendste Erzeugnis dieser umbrischen Fabrik sind jene großen Schüsseln rein dekorativen Zweckes, die durch den Stil der Zeichnung wie durch die Technik von allen anderen Majoliken sich unterscheiden. (Schr. 314 und 323.) Sie sind aus schwerer Masse, meist wenig gegliedert gearbeitet, auf der Innenseite mit weißer Zinnglasur ausgeschwenkt, auf der Rückseite in der Regel nur mit einer Bleiglasur überfangen, die den gelben Ton durchscheinen läßt. Die Malerei ist nur in Blau ausgeführt in der Weise, daß die fest und sicher gezogenen Umrißlinien der Figuren und Pflanzenmuster mit einem breiten, etwas helleren blauen Streifen umzogen werden, um sich kräftiger vom Grund abzuheben. Die zarte blaue Modellierung und Schattierung der figürlichen Teile ist auf das geringste Maß eingeschränkt. Die Blaumalerei wird mit einer sehr reichlichen, durchsichtigen Lüstrierung überdeckt. Die Lüsterfarbe von Deruta schwankt von gelblichen zu rehbraunen Tönen und schillert bei zurückgeworfenem Lichte nicht nur in goldigem, sondern auch in bläulichem und perlmutterartigem Metallglanz. Beispiele für diesen prachtvollen »Madreperla«-Lüster sind die Schüsseln mit dem Cäsarenkopf und dem Brustbild der Lisea. (Abb. 58.) Die Rückseiten sind unverziert, bei kleineren Stücken aus der späteren Zeit der Manufaktur ebenfalls weiß glasiert. Das Bildfeld ist regelmäßig vom Rand abgesetzt. Als Vorwürfe für die Mitte sind besonders beliebt Brustbilder schöner Frauen, von Blüten und fliegenden Bändern mit Namen und zärtlichen Sprüchen umgeben. Außerdem Wappen, Heilige und profane Figuren. Unter den Heiligen ist besonders Franz von Assisi dargestellt, wie es bei einer in der Nähe von Assisi gelegenen Werkstatt begreiflich ist. Figurenreiche Darstellungen wie das Frauenbad (Schr. 323) gehören zu den Seltenheiten. Mit Vorliebe werden die Figuren auf einen Fußboden von quadratischen Platten, die abwechselnd weiß und lüstriert sind, gemalt, auch dann, wenn sie sich, wie bei der Schüssel mit der Stigmatisierung des heil. Franziskus, in freier Landschaft befinden. Gelegentlich werden ornamentale Verzierungen und figürliche Darstellungen mit Hilfe von Hohlformen in Relief hergestellt. Solche Formen sind durch längere Zeit im Gebrauch geblieben, wie überhaupt Deruta durch zähes Festhalten an seiner Zierweise und gewissen Motiven sich auszeichnet; so trägt ein Exemplar der Reliefschale mit der Anbetung der Hirten im Museum von Arezzo die Datierung 1521, während die Wiederholung in Schr. 323 aus dem Jahre 1534 stammt.

Die Ränder sind zumeist in strahlig angeordnete Felder (a quartieri) geteilt, die abwechselnd mit Schuppen mustern, Renaissancepalmetten und Ranken, oder mit eigentümlich streng stilisierten Zweigen mit Rosetten und ähn lichen Bildungen gefüllt sind.

Kennzeichnend für die umbrische Fabrik sind wie diese Ornamente auch einige Formen von Hohlgefäßen, unter



Abb. 58. Majolikaschüssel blau gemalt und gelb lüstriert mit Perlmutterglanz Deruta um 1520. Durchm.: 0,31 m.

denen namentlich eine Vase mit stark eingezogenem Körper und Doppelhenkeln oft wiederholt wurde. (Abb. 59.)

Im 16. Jahrh. erfreute sich Deruta wegen seiner goldlüstrierten Majoliken eines großen Rufes. Leandro Alberti sagt darüber in seiner 1553 erschienenen Descriptione di tutta Italia: »Weit berühmt sind die hier (in Deruta) gemachten Terrakottagefäße, weil sie so gearbeitet sind, daß sie wie vergoldet erscheinen. Es ist nichts ähnliches in Italien damit zu vergleichen, obwohl mancherlei Nachahmungen versucht worden sind.«

Trotzdem ist dem Orte späterhin das Besitzrecht daran abgestritten worden mit solchem Erfolge, daß noch gegenwärtig vielfach Zweifel über die Zuweisung dieser Majoliken bestehen. Die Schuld daran trägt der bereits erwähnte Giambattista Passeri. Von dem Wunsche geleitet, den Anteil seiner Vaterstadt Pesaro an der Majolikaindustrie zu einem möglichst großen zu gestalten, hat er diese lüstrierten Geschirre für Pesaro in Anspruch genommen, da sie bei der großen Seltenheit der Ortsbezeichnung ihm als herrenloses Gut erschienen. Die vermeintliche Autorität Passeris hat lange nachgewirkt. Heute ist die Frage endgültig und ausschließlich zugunsten Derutas entschieden. Passeri hat für seine Behauptung keinerlei Beweise erbringen können und wertvolle Überlieferungen standen ihm im 18. Jahrh. wohl ebensowenig zu Gebote, wie der Neuzeit. Was wir von bezeichneten Pesareser Fayencen kennen, steht ganz unter dem Einfluß des benachbarten Urbino und hat keinerlei Berührungspunkte, weder in der Technik noch im Stil, mit den umstrittenen Lüstermajoliken.



Abb. 59. Vase, blau gemalt ohne Lüstrierung. Deruta um 1525. Höhe 0,18 m.

Entscheidend für Deruta sind für sich allein schon die Arbeiten des einzigen Meisters dieser Werkstatt, der seine Werke mit Namen und Ortsangabe zu versehen pflegte. Er zeichnet sich in der Regel als »el frate in deruta«; sein Hauptwerk ist eine Schüssel mit der Hochzeit Alexanders und der Roxane (abgeb. bei Delange). Seine datierten Werke umfassen die Jahre 1541 bis 1554. Dieser späten Periode entsprechend wählt der Künstler figurenreiche Darstellungen aus dem Ovid, dem Orlando furioso und ähnliches statt der Frauenbüsten und Einzelfiguren der früheren Zeit. Aber wenn er auch hierin der urbinatischen Richtung folgt, so bleibt er doch in seiner Malweise ganz in der Überlieferung der älteren Erzeugnisse befangen.

Auch er führt seine Malereien nur in Blau aus und umrahmt die Umrisse mit breiten blauen Streifen; Anwendung und Farbe des Lüsters ist genau die gleiche wie bei den oben beschriebenen älteren Geschirren. Selbst Einzelheiten, wie die charakteristischen quadrierten Fußböden hat er beibehalten. Es ist daher an der gemeinsamen umbrischen Heimat aller dieser Lüstermajoliken kein Zweifel mehr zulässig.

Es fehlt auch nicht an anderen für Deruta sprechenden Momenten. Zwei französische Forscher, Piot und Molinier haben an Ort und Stelle Scherbenlager solcher Majoliken gesehen. In zwei Städten der näheren Umgebung von Deruta, in Spello und in der Kirche San Pietro dei Cassinensi zu Perugia befinden sich noch Fliesenfußböden, die zwar ohne Lüster farbig ausgeführt sind, aber trotz der Herstellungszeit um 1560 noch die alten streng stilisierten Pflanzenmuster wie die Schüsseln aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. aufweisen. Schließlich gibt die Fabrikation in Deruta auch für die Tatsache die natürlichste Erklärung, daß die figürlichen Malereien der älteren Majoliken dieser Gruppe dem Stil der umbrischen Malerschule, namentlich des Pinturicchio, sehr nahe stehen, wie es aus der Schüssel mit dem betenden Engel in Schr. 314 zu ersehen ist.

Mit Hilfe der lüstrierten Schüsseln läßt sich eine Gruppe von Majoliken mit Bestimmtheit der umbrischen Werkstatt zuweisen, die in der Sammlung durch die Schüssel mit dem männlichen Brustbild und der Umschrift »Nerone crudele« vertreten ist. (Schr. 310.) Sie sind nicht mit Lüstrierung, sondern in den Farben Blau, Ockergelb, Hellgelb und Grün ausgeführt. Das ist aber auch der einzige wesentliche Unterschied von den Lüstermajoliken Derutas. Sie gleichen ihnen in der schweren Masse, die innen mit Zinnglasur, außen mit Bleiglasur überzogen ist, in den Motiven der Figurenmalerei — auch hier überwiegen die Brustbilder schöner Frauen —, in den Ornamenten und in der Malweise. Die Zeichnung ist in blauen Umrissen ausgeführt, mit dem breiten blauen Streifen umzogen, die Modellierung sparsam. Das künstlerisch hervorragendste Hauptstück dieser farbigen Derutaschüsseln besitzt das Museum von Ravenna: Im Mittelfeld der Schüssel ist die Kreuzigung Christi dargestellt, mit etwa vierzig kleinen, überaus sauber gezeichneten Figuren; am Rand sind auf ockergelbem Grund sechzehn Felder mit Szenen aus der Passion ausgespart. Die Zeichnung ist blau, jede Figur mit dem blauen Schattenstreifen umgangen, das Ganze in Gelb und Grün sparsam getönt.

Eine dritte, nach Ausweis bezeichneter Stücke um 1535 in Deruta gefertigte Art zeigt kräftige Grotteskenmuster weiß ausgespart und blau getönt auf dunkelblauem Grunde.

Zu diesen sehr seltenen Stücken gehört der kleine Tondino mit vertiefter Mitte in Schr. 322.

Über den Zeitpunkt, wann der Betrieb in Deruta begonnen und wie die dortige Werkstatt in den Besitz des Lüstrierverfahrens gekommen ist, sind wir nicht unterrichtet. Die Vermutung Moliniers, daß Cesare Borgia, der in Perugia erzogen war und 1492 Erzbischof von Valencia, einem Hauptort der spanischen Lüstermajolika (vgl. Seite 64) wurde, die Übertragung der spanischen Dekorationsweise nach Umbrien vermittelt habe, ist ansprechend genug, aber noch nicht bewiesen. Jedenfalls haben die Derutamajoliken trotz aller Eigenart mehr Ähnlichkeit mit den spanischen, als die sonstigen Erzeugnisse Italiens, von einzelnen unmittelbaren Nachahmungen spanischer Muster abgesehen. Der Verzicht auf andere Farben als Blau und Gold, die Randeinteilung in Radialfelder, die Schuppenmuster und ähnliches, alles das verleiht ihnen eine den spanischen Waren verwandte Gesamtwirkung.

Durch den strengen, archaischen Stil der Derutamajoliken in Zeichnung und Malweise verführt, hat man sie vielfach weit in das 15. Jahrh. zurückversetzt. Diese Anschauung wird aber durch die Gegenstände selbst nicht unterstützt. Denn einerseits fehlen den umbrischen Geschirren alle jene gotisierenden oder orientalisierenden Ornamentformen, die für das Quattrocento typisch sind; ihre Palmetten, Ranken und Blütenzweige sind sonderbar hart und steif gezeichnet, aber reine Renaissance. Andererseits erhält sich die unplastische, rein dekorative Malweise, die Betonung der Umrisse, die geringe Farbigkeit, kurz alles das, was den Eindruck des Altertümlichen hervorruft, ziemlich unverändert bis zur Mitte des 16. Jahrh. Alle datierten Stücke fallen in die Zeit von 1520 bis 1560; die früheste bisher bekannte Jahreszahl auf einem sicheren Derutageschirr (der erwähnten Reliefschale in Arezzo) ist 1521. Es liegt daher kein Grund vor, den Schwerpunkt der Fabrikation in das 15. Jahrh. zu verlegen; man wird nicht fehlgehen, wenn man die vier ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. als die Zeit der Blüte von Deruta betrachtet. Die Industrie hat die Zeiten des Verfalles überdauert; im 17. Jahrh. lieferte sie, der Mode folgend, einfach weiß glasiertes Geschirr wie Faenza; aus den Jahren um 1770 ist durch bezeichnete Stücke eine »fabbrica di maiolica fina di Gregorio Caselli in Diruta« bekannt.

Gubbio.

Der Ruhm des kleinen im Herzogtum Urbino gelegenen Ortes knüpft sich im wesentlichen an den Namen eines

einzelnen Meisters, des Giorgio Andreoli oder Maestro Giorgio da Ugubio, wie er gewöhnlich zeichnet. Es kommt ihm das unbestreitbare Verdienst zu, die Lüsterverzierung zur höchsten Vollendung gebracht zu haben. Nicht nur, daß sein Goldlüster den orientalischen und spanischen an strahlendem, reinem Goldglanz weit übertrifft, er hat auch zuerst eine prachtvolle karminrote Lüsterfarbe erfunden und als Geheimnis der Fabrikation von Gubbio zu bewahren gewußt. (Zwei ungewöhnlich schöne Beispiele des in breiter Fläche aufgetragenen roten Lüsters sind die Teller mit der allegorischen Figur der Prudentia vom Jahre 1526 und mit dem Märtyrertod der heil. Ursula vom Jahre 1540 in Schr. 321.) Der rote Lüster erregte schon im 16. Jahrh. um so höhere Aufmerksamkeit, als der italienischen Scharffeuerpalette eine rote Farbe — mit der vereinzelten Ausnahme von Faenza (vgl. Seite 115) — versagt war. Es ist daher begreiflich, daß in den Augen der Zeitgenossen, wie noch gegenwärtig in Sammlerkreisen der Wert der Majoliken erhöht wurde, wenn sie mit einer Lüstrierung von Gubbio versehen wurden. Da die Lüstrierung, wie erwähnt, eine im Muffelofen auf das fertige Geschirr aufzubringende Überdekoration ist, war es möglich, Geschirre aus auswärtigen Werkstätten in Gubbio nachträglich mit Rot und Gold auszustatten. Diesen Umstand hat Giorgio Andreoli im reichsten Maße ausgenützt, sei es, daß er fremde Geschirre aufkaufte, sei es, daß auswärtige Botegen ihre Erzeugnisse selbst zur Überlüstrierung einschickten. Es gibt infolgedessen zahlreiche Majoliken, die zwar die Marke des Maestro Giorgio oder die ebenso kennzeichnenden Lüsterschnörkel auf der Rückseite tragen, aber doch in Castel Durante, Urbino oder Faenza gearbeitet sind. Die Sammlung hat in Gubbio lüstrierte Majoliken von Faenza (Schr. 319), und von Urbino (Schr. 316), darunter bezeichnete Arbeiten des Francesco Xanto Avelli aufzuweisen. Vereinzelt kommen auch Stücke vor, bei welchen das Monogramm des Maestro Giorgio oder das seines mit N zeichnenden Mitarbeiters über die Signatur des Xanto Avelli gemalt ist. (Ein Teller dieser Art im Louvre, ein anderer von 1529 in der Sammlung Spitzer). Da Giorgio Andreoli auch die Erzeugnisse seines eigenen Ateliers niemals — wie alle anderen Majolikameister — in Scharffeuerfarben, also während der eigentlichen Malerei des Gegenstandes bezeichnet hat, sondern seinen Namenszug auf eigenes und fremdes Eigentum gleichmäßig erst bei der Überdekoration in Lüsterfarbe aufsetzte, ist es einigermaßen schwierig, aus der Fülle des verschiedenartigen Materials, das die Muffelöfen von Gubbio passiert hat, die wirklichen, an Ort und Stelle entstandenen Erzeug-

nisse von Gubbio herauszuschälen. Der Ruf Maestro Giorgios als selbsttätiger Majolikamaler ist dadurch erheblich gedrückt worden. Es ist aber unrichtig, ihn wesentlich nur als einen Unternehmer von Überdekorationen zu betrachten. In der Erfindung und Anordnung der Ornamente sowie in der figürlichen Malerei haben er und seine Mitarbeiter einen eigenen Stil von Gubbio allerdings nicht geschaffen. Er folgt hierin im großen und ganzen den Anregungen, die er von Deruta und Castel Durante empfangen hat. Aber wenn die Majoliken von Gubbio auch auf besondere Eigenart begründeten Anspruch nicht erheben können, so ist doch ihre Anzahl eine so große und ihre Ausführung oft eine so vortreffliche, daß Giorgio Andreoli auch als selbständiger Fayencemaler oder Leiter einer Werkstatt in erster Reihe steht. (Abb. 60.)

Um einen Anhaltspunkt zu gewinnen zur Unterscheidung der ganz in Gubbio gearbeiteten und der nur zur Lüstrierung eingesendeten Majoliken, ist in erster Linie darauf zu achten, ob bereits bei der Bemalung in Scharffeuerfarben durch Freilassen bestimmter Flächen oder durch Vermeidung der Vielfarbigkeit auf eine künftige Lüstrierung Rücksicht genommen worden ist oder nicht.

Bei den Istoriati von Urbino d. h. den Majoliken mit figürlichen Darstellungen ist das niemals der Fall; auch Xanto Avelli, dessen Werke am häufigsten in Gubbio überarbeitet worden sind, hat seine Malerei ohne Rücksicht auf Lüstrierung bis zur letzten Vollendung ausgeführt. (Man vergleiche die beiden lüstrierten Teller des Xanto mit Saturn, Zeus und Merkur von 1532 und mit Narcissus an der Quelle von 1533 in Schr 316.) Giorgio Andreoli und seine Werkstattgenossen waren daher gelegentlich in Verlegenheit, wo sie ihre goldenen und roten Farben noch anbringen sollten. Bei solchen an und für sich schon fertig abgeschlossenen Majoliken ist ihre Zutat keineswegs immer eine Verbesserung; sie wirkt zuweilen sogar auf die ursprüngliche Harmonie der Farben und Reinheit der Zeichnung zerstörend, wie die beiden faentiner Teller von 1520 in Schr. 319 deutlich veranschaulichen. Jedenfalls ist die Lüstrierung als eine willkürliche Zutat sofort zu erkennen; es ist klar, daß solche Arbeiten nicht in der Werkstatt von Gubbio selbst entstanden sein können. Dagegen sind diejenigen Majoliken, bei welchen die Wirkung des Lüsters — wie in Deruta — von Anfang an bei der Zeichnung und bei der Farbenzusammenstellung in Betracht gezogen worden ist, in der Regel als echte Gubbiomajoliken zu betrachten. Daß auch innerhalb dieser Grenze hervorragende und vielseitige Leistungen zu verzeichnen sind, zeigen hinreichend die in Schr. 321 vereinigten Stücke.

Giorgio Andreoli ist nach urkundlichen Nachrichten gegen Ende des 15. Jahrh. mit seinen Brüdern Salimbene und Giovanni aus seiner Heimat Pavia nach Gubbio übersiedelt und hat dort 1498 das Bürgerrecht erhalten. Er war zuerst als Bildhauer tätig und soll in den Jahren 1511 und 1513 drei Altarwerke aus glasierter Terracotta in der Art der Robbia-Arbeiten für Kirchen in Gubbio geliefert haben. Eines dieser ihm zugeschriebenen Werke befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Es ist zum Teil glasiert, zum Teil kalt bemalt; eine Lüstrierung ist unterblieben, wohl weil man das umfangreiche Kunstwerk nicht den Zufälligkeiten eines erneuerten Brandes aussetzen wollte. Denn die Lüstrierung war eine Technik von zweifelhaftem Gelingen; Piccolpasso, der selbst allerdings nicht lüstrierte, berichtet, daß zuweilen nicht mehr als sechs von hundert Lüstermajoliken glücklich den Ofen verließen.

Als die ältesten Töpferarbeiten des Meisters Giorgio galten früher zwei Schüsseln aus den Jahren 1489 und 1491 (in Sèvres und im S. Kens. Museum), die in Blau und Violett ganz in der Art der sonstigen Quattrocentomajoliken gemalt sind. Sie wurden mit seiner Tätigkeit in Verbindung gebracht, weil darauf angebrachte Monogramme und Inschriften sich auf seinen Namen deuten ließen. Gegenwärtig ist diese Zuweisung mit Recht wohl allgemein als grundlos aufgegeben. Die früheste Arbeit, die notwendig auf Giorgio Andreoli bezogen werden muß, ist eine Reliefplatte mit dem heil. Sebastian im S. Kens. Museum, datiert 1501 und mit Gold und Rot lüstriert. Ähnlich wie bei den Reliefs von Deruta ist ist die Figur blau umzogen und leicht in Blau schattiert. Der Meister hat auch späterhin noch gelegentlich in Relief gearbeitet; ein Beispiel dafür ist das blau und grün gemalte Rundbild mit dem behelmten Kriegerkopf in Schr. 314, das nicht nur durch den goldigen Ton des gelben und durch den roten Lüster, sondern auch durch die Ornamente auf dem Helm zu einem zweifellosen Werke des Giorgio gestempelt wird.

In der ersten Periode seines Schaffens als Kunsttöpfer steht Giorgio Andreoli unter dem Einfluß der Werke von Deruta. Sie umfaßt die Zeit von ungefähr 1500 bis 1518. Diese deruteske Richtung ist in der Sammlung ausreichend vertreten durch die vier neben dem oben genannten Reliefkopf ausgestellten Schalen mit dem heiligen Rochus, der Stigmatisierung des heil. Franziskus, dem von flammenden Strahlen umgebenen Monogramm Christi und mit dem von Eichenlaub umrahmten geflügelten Engelskopf in Schr. 314.

Besonders deutlich zeigt den Zusammenhang zwischen Gubbio und Deruta die Platte mit dem Minervakopf und dem herzoglichen Wappen von Urbino in Schr. 321.

Zur gleichen Gruppe gehören in Schr. 321 die tiefe Schale mit dem Brustbild der Chamilla und dem Schuppen-



Abb. 60. Teller mit Grottesken, blau gemalt, in rot und Gold lüstriert. Auf der Rückseite das Monogramm des Maestro Giorgio Andreoli. Gubbio 1519. Durchm.: 0,26 m.

ornament auf der Außenseite und eine Schüssel mit gotisierendem Laub und Schuppen. Viele dieser Majoliken sind in Relief geformt, vielleicht um den Glanz des Lüsters besser zur Geltung zu bringen. Wie sehr sie an das Verfahren von Deruta sich anlehnen, fällt auf den ersten Blick

ins Auge. Die Zeichnung ist in der gleichen linearen Art in Blau ausgeführt und mit den helleren blauen Schattenstrichen umzogen. Auch die Ornamentik, wenngleich in der Regel etwas freier, stammt aus derselben Quelle; die Schale mit dem Monogramm Christi zeigt beispielsweise direkte Nachahmung der eigentümlichen Derutamuster. Trotzdem ist eine Verwechslung der frühen Gubbiomajoliken mit echter Derutaware meist ausgeschlossen; die ersteren sind ausnahmslos mit dem allein Gubbio eigenen Rot lüstriert und auch der Goldlüster ist von wesentlich verschiedenem Ton. Ferner ist die Glasur glänzender und von wärmerem, ins Gelbliche spielendem Weiß. Schließlich hat der Verfertiger der archaischen Gubbiogeschirre nur ganz vereinzelt die großen, schweren, nur auf der Innenseite weiß glasierten Derutaschüsseln nachgemacht. Seine Erzeugnisse sind vorwiegend kleinere, leicht und elegant gearbeitete Gefäße, die allseitig mit Zinnglasur bedeckt sind.

Da diese frühen Majoliken niemals bezeichnet sind, haben Fortnum, Molinier und andere angenommen, daß sie von einem Vorgänger Giorgio Andreolis aus Gubbio herrühren, dessen Werkstatt von letzterem zugleich mit dem Geheimnis des roten Lüsters um das Jahr 1518 übernommen worden ist. In diesem Jahr taucht zuerst die Marke des Maestro Giorgio auf.

Die Vermutung ist kaum aufrecht zu erhalten, denn es gibt mehrere von G. Andreoli bezeichnete Majoliken aus den Jahren 1517 bis 1519, an welchen die deruteske Überlieferung mit der späteren Art des Meisters so vereinigt ist, daß man nicht daran zweifeln kann, die archaisierenden Stücke vor 1518 und die fortgeschritteneren aus dem folgenden Jahre sind aus einer Hand hervorgegangen. Und diese kann nach den massenhaften Bezeichnungen aus dem Jahre 1519 nur diejenige Giorgio Andreolis sein. Ein derartiges, den Übergang von der älteren in die jüngere Richtung kennzeichnendes Stück ist der Teller mit dem »Girolimo« genannten männlichen Kopf in der vertieften Mitte in Schr. 321. Beweiskräftig ist auch die gebuckelte Schüssel von 1518 mit der von Buchstaben umgebenen Hand im Mittelfeld (Schr. 321). (Abb. 61.)

Sie gehört zu einem im Jahr 1517 hergestellten und 1518 lüstrierten Service (ein Teller im S. Kens. Museum ist vorne in Blau datiert: 8 marte 1517, hinten in Gold 1518), von dem sich mehrere Stücke in den beiden Londoner Museen befinden; ein weiteres war in der Sammlung Spitzer. Das auf den Besteller bezügliche Mittelfeld ist bei allen gleich; während aber das Berliner Exemplar noch an die deruteske Richtung sich anschließt, ist die Spitzersche

Schüssel bereits mit jenen groß und frei geschwungenen Grottesken bemalt, die den Arbeiten Giorgios von 1519 an eigentümlich sind.

Das zweite Entwicklungsstadium des Meisters Giorgio beginnt mit der Einführung der eben genannten Grotteskenmuster. Das Museum besitzt davon eine Folge von acht Tellern aus dem Jahre 1519, die ursprünglich vielleicht



Abb. 61. Gebuckelte Schüssel, blau gemalt, lüstriert in rot und Gold. Die Palmetten des Randes im Stil von Deruta (vgl. Abb. 58). Gubbio 1518. Durchm.: 0,35 m.

zu einer und derselben Credenza gehört haben, obwohl mehrere davon Durantiner Arbeiten zu sein scheinen, die in Gubbio nur lüstriert wurden. (Schr. 321.) Sie tragen zum Teil das bekannte, flüchtig und kursiv gemalte Monogramm des Meisters, zum Teil nur die Jahreszahl und jene Blattranken und Schnörkel, die der Künstler so regelmäßig auf den Rückseiten in rotem und gelbem Lüster angebracht hat, daß sie uns seine persönliche Marke beinahe ersetzen.

Die Muster sind in dunkelblauem Grunde ausgespart, blau modelliert und leicht in grün getönt, den Hauptteil der Farbigkeit muß der reichlich aufgetragene goldene und rote Lüster geben. Diese Geschirre zählen durch die kräftige, schwungvolle Ornamentik und die glänzende Lüstrierung zu den wirkungsvollsten und schönsten Erscheinungen der ganzen italienischen Majolikatöpferei. Ganz selbständig erweist sich aber Giorgio Andreoli auch hierin nicht. Denn die meisten Motive dieser Grottesken, die kahlköpfigen Putten und schlangenartigen Bestien mit menschlichen und tierischen Köpfen gehen auf Vorbilder von Castel Durante zurück, wo derartige Muster schon um 1510 in Übung standen.

Um 1525 treten in der Werkstatt von Gubbio wie anderwärts die figürlichen Malereien in den Vordergrund. Die besten Leistungen auf diesem Gebiet (zumeist in den Londoner Museen, darunter die Schüssel mit den drei Grazien nach Marc Anton, abgebildet bei Delange), fallen in dieses und das vorhergehende Jahr. Sie stehen ebenfalls der Malweise von Castel Durante am nächsten; sie haben denselben blassen Gesamtton, die Vorzeichnung in Blau, den schwarzblauen Baumschlag. Ferner wird in dieser Zeit die in Castel Durante für dekorative Einzelfiguren besonders häufig angewendete Malerei grau in grau auch von Gubbio übernommen; die Schale mit der allegorischen Figur der Prudentia von 1526 bietet dafür ein Beispiel (Schr. 321). Sie ist ohne Lüster nicht denkbar und deshalb als wirkliches Gubbio anzusehen. Bald nach 1530 werden die Istoriati-Majoliken von Gubbio zusehends schlechter; sie nähern sich mehr der urbinatischen Farbenstimmung und sind schwer von den Arbeiten anderer Fabriken zu unterscheiden. Von den ausgestellten Exemplaren erinnert der Teller mit der Leda und dem Schwan, bezeichnet und datiert von Maestro Giorgio 1531 (Schr. 321), trotz der mittelmäßigen Ausführung noch am meisten an die älteren Werke der Blüte von 1525. Zweifelhaften Ursprunges sind auch die Brautschalen mit den Brustbildern schöner Frauen (zwei bezeichnete Stücke von 1537 in Schr. 321) (vgl. Abb. 38).

Castel Durante, Pesaro, Urbino und wohl auch andere Werkstätten haben ähnliche »coppe amatorie« geliefert. Als eine selbständige Schöpfung von Gubbio sind dagegen die Teller mit ornamentalem Rand und einer Knabenfigur im Mittelfeld anzusehen, die in den Jahren 1525 bis 1540 in Massen gefertigt worden sind. (Sechs Stück davon in Schr. 321, eins ohne Lüster). Die durch ein Schablonierverfahren auf blauem Grund aus-

gesparten, vorwiegend aus Palmetten bestehenden Randmuster sind bei anderen Fabriken nicht bekannt. Sie sind zum Teil nur in den beiden Lüsterfarben, zum Teil auch mit Gelb und Grün bemalt. Die älteren Beispiele bis 1530 etwa, sind häufig von Giorgio Andreoli selbst bezeichnet, die jüngeren von seinem Mitarbeiter, dem Monogrammisten N. Irgend welche Unterschiede sind nicht zu entdecken.

Nach 1537 werden die Marken des Meisters Giorgio sehr selten; die letzten datierten Werke mit seiner Marke fallen in das Jahr 1541; nach schriftlichen Berichten ist er 1552 gestorben.

Außer seinem Zeichen kommen auf den Gubbiomajoliken noch verschiedene Buchstaben, M, R, D, und am häufigsten N vor, immer in Lüster aufgemalt, deren Bedeutung noch nicht hinreichend aufgeklärt ist. Daß der Buchstabe N (vgl. einen Teller in Schr. 321) eine Meistermarke ist, steht fest, weil ein Teller in Sèvres mit M° N (maestro) bezeichnet ist. Das N erscheint zuerst im Jahre 1535, auf einer Schale von 1537 ist es mit dem M° G° (Maestro Giorgio) des Leiters der Werkstatt vereinigt, und verschwindet wieder nach 1540. Es ist also kein Zweifel, daß dieser Monogrammist ein Mitarbeiter des Giorgio war. Man hat das N auf den aus Urkunden bekannten Sohn des Giorgio, Vincentius Andreoli bezogen, den Piccolpasso als den Besitzer des Geheimnisses des roten Lüsters unter dem Namen Maestro Cencio erwähnt. Warum er aber ein mit seinem Namen nicht übereinstimmendes Monogramm gewählt haben soll, harrt noch der Erklärung, denn die Annahme, daß das N eine Zusammenziehung der ersten Silbe von Vincentius sei, ist zum mindesten gewagt. Der letzte in Gubbio tätige Künstler war ein Maestro Prestino, der ohne selbständige Bedeutung ebenfalls mit den beiden Lüsterfarben arbeitete. Seine späteste Signatur lautet: »1557 a di 28 magio in Gubio per mano di mastro Prestino«. Mit ihm scheint der Betrieb erloschen zu sein.

Venedig.

Die Kunsttöpferei der großen Handelsstadt an der Adria hat es verstanden, der Mehrzahl ihrer Erzeugnisse ein eigenartiges Gepräge zu verleihen, obwohl sie selbst ihre Entstehung und ihre Weiterführung der wiederholten Einwanderung auswärtiger Meister, 1489 aus Faenza, 1545 aus Castel Durante, zu verdanken hat. Quattrocentistische Werke sind nicht bekannt, denn der früher erwähnte Fußboden in S. Sebastiano von 1510 scheint faentiner Ware zu sein. Man kann zwei große Perioden der venetianischen

Majolika unterscheiden: in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. folgt sie der Richtung von Faenza, in der zweiten der von Urbino. Das hervorstechendste Kennzeichen venetianischer Herkunft ist die Glasur. Sie ist selten rein weiß, sondern meistens, namentlich in der älteren Periode, durch einen schwachen Zusatz von Kobalt bläulich oder kleistergrau gefärbt. Diese graublaue Glasur wurde Smaltino genannt.



Abb. 62. Schüssel mit dem Allianzwappen der Nürnberger Geschlechter Imhof und Schlaudersbach und mit Ranken in orientalischem Geschmack (»alla porcellana«). Die Wappen in blau, braun und gelb gemalt, die Ranken in blau. Venedig um 1520. Durchm.: 0,43 m.

(Schr. 322.) Sie wird außerdem in ungewöhnlich dicker Schicht aufgetragen und erhält durch den geringen Gehalt an Zinnoxyd eine gewisse Transparenz, die den eingebrannten Farben ein lockeres, flockiges Aussehen verleiht. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die venetianer Töpfer durch die persisch-türkischen Halbfayencen mit ihrer glasig dicken durchsichtigen Kieselglasur auf ihr eigentümlich durchscheinendes Email gebracht worden sind. Denn Venedig

war der Haupteinfuhrort für die Erzeugnisse des Orients; hier wurden auch die ersten Versuche zur Nachahmung des ostasiatischen Porzellans im Jahre 1470 gemacht. Tatsächlich hat die Ornamentik der persischen und damascener Halbfayencen nirgends so deutliche Spuren in der Majolikamalerei hinterlassen, wie in Venedig.

Die ältesten Majoliken, die auf Grund der Glasur mit einiger Sicherheit den venetianischen Botegen zuzuschreiben sind, legen dafür genügend Zeugnis ab. Es sind Geschirre, deren Muster auf dem grauen Grund in Blau gezeichnet und schattiert und mit Weiß gehöht sind. Diese sind stilisierte Ranken in persischem und chinesischem Geschmack. Auch die Rückseiten sind mit ähnlichen, etwas einfacheren allaporcellana-Ranken bemalt, gelegentlich mit einem von der Mitte ausstrahlenden Blattkelch, in der gleichen Weise wie bei gewissen Majoliken von Faenza und Padua. Das Mittelfeld ist häufig mit Wappenschildern, namentlich von deutschen Patrizierfamilien geschmückt. Hierfür treten Ockergelb und Hellgelb als weitere Farben hinzu. Die Entstehungszeit dieser orientalisierenden Gruppe gibt die Schüssel mit dem Allianzwappen der Nürnberger Familien Imhof und Schlaudersbach (Schr. 322.) (Abb. 62.) Ein Andreas Imhof, der von 1504 bis 1509 in Venedig lebte, heiratete die Ursula Schlaudersbach im Jahre 1520; sie starb 1525. Das Service, von dem sich weitere Stücke im Germanischen Museum zu Nürnberg, im Hamburgischen Museum und in der Sammlung Spitzer befinden, muß also bald nach 1520 hergestellt worden sein. Die weitere Entwicklung der Majoliken mit weißgehöhter Blaumalerei auf kleistergrauer Glasur veranschaulicht die Schüssel mit dem Kopf des Vitellius im Mittelfeld und dem Wappen der venetianer Familie Amati in dem Rankenwerk des breiten Randes. (Schr. 322.) (Abb. 63.) Sie ist ebenso wie die Schüssel mit dem Wappen der Augsburger Familie Meuting (Schr. 322) nach Analogie mit einigen eng verwandten, bezeichneten und datierten Schüsseln des S. Kens. Museums um 1540 aus der Botega des Maestro Lodowico in der Contrada di San Polo hervorgegangen. (Daß die nähere Adresse der Werkstatt in der Signatur der Majoliken angegeben wird, ist bei den venetianer Meistern eine häufige und durch die Größe der Stadt erklärliche Erscheinung.) Glasur und Malweise sind bei diesen späteren Geschirren dieselben wie um 1520; aber die orientalisierenden Ranken haben sich nur noch auf der Rückseite erhalten; auf der Schauseite sind sie durch schön entworfene Blattranken mit Bandwerk, Füllhörnern, Masken und anderen Renaissancemotiven ersetzt. Vielleicht ist dieser Gruppe auch das

ringförmige Blumengefäß in Schr. 322 trotz der wenig italienischen Form anzuschließen. Ähnliche Arbeiten lieferte um 1542 eine »Botega di Maestro Jacomo da Pesaro a Sto. Barnaba in Venetia«. Eine große Schüssel mit dieser Bezeichnung von 1542, auf Smaltino in Blau bemalt und weiß gehöht mit Venus, Vulkan und Amor, befindet sich im Museum von Sigmaringen. Mit welcher Meister-

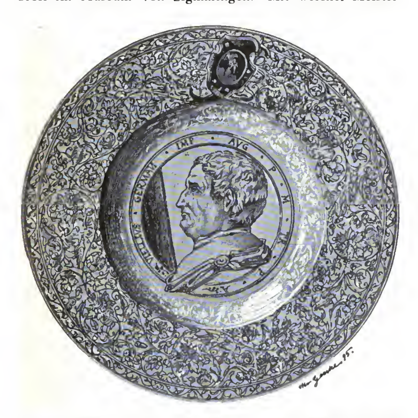


Abb. 63. Schüssel mit dem Kopf des Vitellius und Renaissanceranken, blau gemalt und weiß gehöht auf kleistergrauer Glasur. Auf dem Rande das Wappen der Amati, blau, braun und gelb gemalt. Venedig um 1540, in der Art des Maestro Lodowico. Durchm.: 0,39 m.

schaft die einfache Blaumalerei auch für figürliche Darstellungen herangezogen wurde, zeigt die Schale mit dem Evangelisten Lucas nach dem Stich des Agostino Veneziano (Schr. 322). Auch in mehrfarbiger Malerei mit weiß aufgesetzten Lichtern wurden figürliche Darstellungen auf der grauen Glasur in dieser Zeit ausgeführt: der Teller mit der Auferweckung des Lazarus in Schr. 319, dessen Zugehörigkeit

zu dieser Gruppe durch die Glasur und die Porcellana-Muster der Rückseite außer Frage gestellt wird.

Die einfacheren Majoliken mit weißgehöhter Blaumalerei auf Berettino oder Smaltinoglasur sind in Schr. 322 vereinigt. Eine sichere Unterscheidung zwischen den Erzeugnissen von Faenza, Padua und Venedig ist hier nicht immer möglich. Dem letzteren Ort gehören wahrscheinlich die Teller mit venetianischer Architektur und mit Landschaften. Sicher venetianisch ist ein durch zwei Stücke vertretenes Muster aus großen Blättern an dünnen Stengeln, das sich bis ins 17. Jahrh. hinein erhalten hat. (Vgl. Abb. 41.) Eines der späteren Beispiele im S. Kens. Museum trägt den Namen eines Meisters: »Jacomo vasellaro a ripa granni 1593«.

Die Einführung des urbinatischen Stils ist wohl mit der Übersiedlung fremder Meister nach Venedig in Verbindung zu bringen. Nach Piccolpasso haben zwei Töpfer aus Castel Durante, Francesco di Pieragnolo und sein Schwiegervater Gianantonio da Pesaro um 1545 eine Werkstatt eingerichtet, die er selbst besucht hat. Auch der durch mehrere bezeichnete Arbeiten bekannte urbinater Meister Guido da Merlingo scheint 1542 in Venedig tätig gewesen zu sein; eine seiner Signaturen lautet: »Fate in botega di Guido Merlingo vasaro da Urbino in San Polo a di 30 di marzio 1542«. Eines der frühesten Beispiele der neuen Art, eine Schüssel mit der Zerstörung von Troja ist bezeichnet: »Fatto in Venezia in chastello, 1546«, (abgeb. bei Delange). Als der fruchtbarste venetianer Meister der zweiten Periode tritt um 1568 Domenigo da Venezia in den Vordergrund. Eine größere Anzahl seiner Arbeiten besitzt das an späten venetianer Majoliken besonders reiche Museum von Braunschweig; dort ist auch die ausführlichste Marke: »1568. Zener Domenigo da Venezia feci in la botega al ponte sito del andar a San Paolo«. Ein kennzeichnendes Werk seiner Hand ist die bezeichnete Schüssel mit der Darstellung einer Schlacht in Schr. 313. Domenigo pflegt, obwohl in der Malweise unverkennbar ein Schüler der Urbinaten, das Bildfeld meist vom Rand abzusetzen; in letzterem verteilt er kleinere Felder mit einzelnen figürlichen Darstellungen — häufig sind Allegorien der Monate —, die mit dem Hauptbild in keinem inhaltlichen Zusammenhang stehen. Die Schüssel des Museums ist dadurch wichtig, weil durch das Muster der Rückseite eine umfangreiche Gruppe von ornamentalen Majoliken für Venedig festgelegt wird. Dieses Muster besteht aus breit gezeichneten Akanthusranken in Gelb, Grün und Blau mit großen Rosetten und Früchten. Es wird auf

weißem Grund aufgemalt (Abb. 64, Vase am Türpfeiler), häufiger aber in Blau ausgespart. Bei den Vasen und Albarellen verbindet es sich mit eingeordneten Feldern, in welchen Brustbilder in breiten Strichen gemalt sind. (Schr. 311 und 313.) Aus dem blauen Grunde sind Spiralen und Schnörkel vor dem Brande ausgekratzt.

Den um Domenigo da Venezia sich gruppierenden Meistern der venetianer Istoriati-Majoliken kann man be-



Abb. 64. Vase mit farbigem Blatt- und Blumenmuster auf blauem Grund, in welchem weiß ausgehobene Schnörkel. Venedig um 1600. Höhe: 0,30 m.

sondere Eigenart in der Malweise nicht nachrühmen. Ihre Arbeiten könnten ebensogut in Urbino, Pesaro oder Castel Durante entstanden sein, wenn die Glasur nicht wäre. Die Smaltinofärbung derselben wird für die figürlichen Malereien zwar aufgegeben, aber es bleibt die auf der Zinnarmut beruhende Transparenz, mit welcher eine flockige Auflockerung der Farbflächen in Verbindung steht. (Vgl. die Schüsseln mit David und Goliath, Octavian und der Sybille, den

Teller mit dem Bucentoro und der Piazzetta im Hintergrund, alle in Schr. 317.) Bei den Ausläufern der figürlichen Majoliken aus dem Ende des Jahrh. (Schüsseln mit biblischen und mythologischen Szenen in und auf Schr. 311) steigert sich diese Erscheinung zu einer förmlichen Fleckigkeit, welche die Zeichnung verunstaltet. Zu den besten Leistungen der späteren venetianer Periode gehört eine Gruppe figürlicher Majoliken, die durch eine außerordentlich glänzende Glasur bei breiter und flotter, aber sicherer Pinselführung ausgezeichnet sind. Gute Beispiele dieser Art sind die Schüsseln mit Apollo auf dem Viergespann und mit der ruhenden Venus in Schr. 317, ferner die sehr zahlreich erhaltenen Teller mit Einzelfiguren in Landschaften (Schr. 311 und 317). Die große Mehrzahl der venetianer Majoliken urbinatischen Stils trägt ein untrügliches Kennzeichen ihrer Herkunft in vier bis fünf konzentrischen gelben Kreisen auf der Rückseite, die in ungleichen Abständen voneinander aufgemalt sind. Diese Art der Rückenverzierung ist bei keinem anderen Ort nachzuweisen, bei Venedig aber durch bezeichnete Stücke sicher beglaubigt.

Über die Venetianer Fayencen des 17. Jahrh. liegen nur ungenügende Nachrichten vor. Wahrscheinlich sind hier oder doch in einem benachbarten Orte des Festlandes die schwarz glasierten Majoliken mit Vergoldung oder farbiger Lackmalerei gearbeitet worden. (Eine größere Anzahl davon in der Mitte des Majolikasaales.) Denn einerseits weisen die Wappen auf Venedig, andererseits ist eine ähnliche kalte Malerei durch venetianer Glasschüsseln bekannt.

Mit der im Jahre 1753 konzessionierten Fayencefabrik von Bertolini in Venedig wird gewöhnlich eine Gruppe von Majoliken in Verbindung gebracht, die durch außerordentliche Leichtigkeit der Masse und in Relief gebuckelte Ränder mit Putten, Muscheln, Masken und dergleichen gekennzeichnet werden. Die Malerei, meist Landschaften, ist in Blau, Braun und Gelb auf blaßbläulicher Glasur ausgeführt. (Ein Stück in Schr. 398, Raum 56.) Sie sind gelegentlich mit einem Anker und den Buchstaben A. F. I. G. und anderen bezeichnet. Nach dem Stil der Ornamente gehören sie zweifellos dem 17. Jahrh. an, können also mit der Bertoliniwerkstatt nichts zu tun haben.

In Candiana bei Padua wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Fayencen mit Nachahmungen der Ornamente türkischer Halbfayencen in Mengen hergestellt. Da den Italienern das charakteristische Rot der Vorbilder fehlte, ist der Erfolg kein sehr glücklicher. Die Datierungen laufen von 1618 bis 1640. Zwei Candianaschüsseln in Schr. 322, eine Vase am Türpfeiler.

Castel Durante.

Der kleine, an den Ufern des Metauro unweit von Urbino gelegene Ort führt seit dem Jahre 1635, in welchem Papst Urban VIII. ihn zur Stadt erhob, den Namen Urbania. Castel Durante ist von den hervorragenderen Majolikaorten derjenige, dessen Bedeutung am schwierigsten abzuschätzen ist. Gleichmäßig an den beiden Blüteperioden vor und nach 1525 beteiligt, nimmt es eine Zwischenstellung ein zwischen Faenza und Urbino, die bei der großen Seltenheit bezeichneter durantiner Waren zur Folge hat, daß die Werke seiner Frührenaissance — figürliche wie ornamentale — vielfach Faenza zugerechnet werden mögen, während es in der Spätzeit ganz von dem Glanz der erst durch seine Hilfe emporgediehenen Hauptstadt Urbino überstrahlt wird. Daß Castel Durante den Majolikaorten ersten Ranges zugezählt werden muß, beweist die lange Reihe von Töpfernamen, die aus urkundlichen Quellen ausgezogen worden sind. Wie in Faenza so ist hier die Majolikaindustrie nicht eine dem Luxus allein dienende Schöpfung der Hofgunst aus der Zeit, als die Majolika Modesache geworden war, sondern sie ist die Fortsetzung eines mittelalterlichen Betriebes, der die Tonlager des Metauroflusses sich zunutze gemacht hatte; bis in das 14. Jahrh. reichen seine Anfänge zurück. Castel Durante gleicht auch darin Faenza, daß es für zahlreiche auswärtige Fabriken die Arbeiter geliefert hat: in Venedig, in Corfu, in Antwerpen, in Rom haben durantiner Töpfer sich niedergelassen, vor allem aber in Urbino. Piccolpasso sagt allgemein: »Ein guter Teil der Meister, die in Urbino arbeiten, ist aus Castel Durante.« Wir werden später auf einige derselben zurückkommen.

Wenn man bisher auch die Entwicklung von Castel Durante noch nicht im einzelnen verfolgen kann und ein richtiges Bild von der Vielseitigkeit seiner Erzeugnisse schwer zu gewinnen ist, so steht doch eine Tatsache fest, die für sich allein schon dem Orte eine wichtige Stellung verleiht: In Castel Durante und von durantinischen Künstlern ist jene Richtung der Majolikamalerei ausgebildet worden, die den Ruhm von Urbino — als Majolikastadt — begründet hat, die als spezifisch urbinatische gilt und von Urbino aus in alle Betriebsstätten Italiens sich ausgebreitet hat.

Von Anfang an ist in Castel Durante die ornamentale Verzierung besonders gepflegt worden. Schon auf den ersten datierten Denkmälern erscheint sie in außerordentlicher Schönheit, groß und kraftvoll in der Zeichnung und Färbung, frei und sicher in der Malerei. Als ältestes Stück ist ein

Becken mit dem Wappen Papst Julius II. (aus dem Hause della Rovere) und reichem Grotteskenmuster auf dunkelblauem Grund (England, Privatbesitz) zu nennen, das bezeichnet ist (mit Auflösung der Kürzungen): »1508 a di 12 de setembre facta fu in Castel Durante, Zouan Maria vasaro.« Das Gefäß war vermutlich ein Geschenk des jungen Herzogs Francesco Maria della Rovere, der 1508 als Erbe der Montefeltre die Herrschaft von Urbino übernahm, an seinen Oheim Julius II.

Daran schließt sich als ein Hauptwerk der Zeit um 1510 eine Schüssel von ungewöhnlicher Größe im Museum zu Bologna. Die Mitte füllt das Wappen der Farnese auf blauem Grund (über ein ursprüngliches Wappen mit zwei gekreuzten Schwertern aufgemalt), von einem weißen Streifen mit gelben Palmetten umgeben. Die Hohlkehle ist mit weiß ausgesparten Trophäen auf Blau bemalt, der breite Rand mit Kandelabern, Putten und Grottesken, blau gezeichnet auf ockergelbem Grund. Ein Schriftband enthält den Namen des Meisters »Pietro dal Castelo fecit.« Ähnlich dem Becken des Giovanni Maria (Zouan Maria) bemalt mit Wappen, blau gezeichneten und gelb getönten Grottesken und Laubwerk auf dunkelblauem und grünem Grund ist ein Paar Vasen mit der Marke: »Ne la botega de Sebastiano de Marforio, a di XI de Octobre fece 1519, in Castel Durante«. Sie sind im Besitz des British und des S. Kens. Museums in London; eine dritte Vase von gleicher Form mit ovalem Bauch und kurzem Hals, bemalt mit einer Figur der Judith, dem herzoglichen Wappen von Urbino und Grottesken in breiter, aber sicherer Ausführung, allem Anschein nach eine Arbeit derselben Werkstatt, ist in der Sammlung Pierpont Morgan. Ebendort das früheste bezeichnete Werk der Botega des Sebastiano: eine außergewöhnlich große Schüssel mit einer zur Strafe für ihre Untreue an den Füßen aufgehängten Frau im Mittelfeld, umgeben von einem breiten Rand mit Trophäen in Gelb, Ocker und Hellgrün auf dunkelblauem Grund. Die Schüssel ist datiert von 1510 und trägt auf dem Rand den Namen »Bastiane« (statt Sebastiano).

Jünger als diese Meisterwerke der Frührenaissance, aber doch noch der Blütezeit der durantinischen Ornamentalmalerei angehörend, ist die große, grau auf blauem Grund bemalte Grotteskenschüssel mit einer Figur im Mittelfeld in Schr. 320 (Abb. 65). Das hier mit Maß und Geschmack verwertete Motiv hängender Bündel aus Waffen und Musikinstrumenten ist späterhin in Castel Durante unverhältnismäßig viel als Randmuster, zuweilen auch als Mittelfüllung ausgenützt worden, so daß die Majoliken a trofei bis

zum Ausgang des Jahrhunderts das massenhafteste Erzeugnis des Ortes gewesen zu sein scheinen. (Abb. 66). Die alte Beschränkung in den Farben blieb beibehalten: der Grund ist auf den Rändern vorwiegend blau, im Mittelfeld gelb; die Trophäen selbst werden seit ungefähr 1525 in einem eigentümlichen Grau, das in den dunkleren Tönen ins Braune und Olivgrüne spielt, gemalt. Diese Graumalerei



Abb. 65. Schüssel mit Randverzierung »a trofei«, grau gemalt auf blauem Grund, in welchem weiße Linien vor dem Brande ausgehoben sind. Castel Durante, um 1535. Durchm.: 0,45 m.

kommt auch bei den Einzelfiguren des Mittelfeldes oft zur Verwendung. Eine Reihe von Tellern a trofei in Schr. 320.

Nach Piccolpasso sind auch gebuckelte Majoliken in Castel Durante gefertigt worden; doch kennen wir keine, die mit ausreichender Begründung sich diesem Orte und der Zeit um 1550, in welcher der genannte Autor dort tätig war, zuweisen ließen. Mit Sicherheit kann man dagegen die Majoliken für Castel Durante in Anspruch nehmen, die mit verschlungenen Eichenzweigen, meist um ein

kleines, grau gemaltes Brustbild angeordnet, in Relief verziert sind. Sie heben sich gelb vom dunkelblauen Grund ab (ein Beispiel in Schr. 320). Diese von Piccolpasso »a cerquate« genannte, sehr wirkungsvolle Verzierung war mit Beziehung auf das Wappenzeichen der Landesherren von Urbino, den Eichbaum der Rovere, gewählt.

Als durantinische Ware nennt Piccolpasso ferner die Geschirre, deren Fläche zum größeren Teil in »bianco



Abb. 66. Teller mit Grottesken und Trophäen, grau gemalt auf blauem Grund. Castel Durante, um 1520. Durchm.: 0,26 m.

sopra bianco«, mit weißen Ornamenten auf weißem Grund, bedeckt ist, während den Rand ein grüner Kranz oder Eichenzweig umzieht (drei Stück im Schr. 320). Diese Technik ist auch in anderen Orten vielfach geübt worden, namentlich zur Füllung der Hohlkehlen bei Schüsseln und Tellern.

Die figürliche Malerei von Castel Durante setzt mit einem der schönsten Denkmäler der ganzen Majolika-

kunst ein, dem Satz von siebzehn Tellern im Museo Correr, die mit biblischen und mythologischen Bildern, zum Teil nach venetianischen Holzschnitten, bemalt sind. Die Folge wird durch einige Teller in London und einen mit der Verleumdung des Apelles in Oxford (Ashmolean-Museum) vervollständigt. Daran schließt sich, als gleichzeitiges Meisterstück derselben Hand, eine Schüssel mit dem gleichen Verleumdungsbild im Reichsmuseum zu Amsterdam. Das Correrservice wurde wegen des Stils der Zeichnungen und der ganz außerordentlichen Schönheit der duftig gefärbten Malerei von Morelli und anderen dem Timoteo Viti (gestorben 1523 in Urbino) zugeschrieben; durch den Nachweis, daß für die Teller venetianische und florentiner Holzschnitte als Vorlagen dienten, ist diese Behauptung schon widerlegt. Heute ist allgemein anerkannt, daß Nicolo Pellipario aus Castel Durante der Meister ist, derselbe, der später als Nicola da Urbino zeichnet und dessen Nachkommen in Urbino den Namen Fontana angenommen haben. Der Beweis liegt in der stilistischen und technischen Verwandtschaft mit dem nächsten Hauptwerk Nicolas, das wieder die Brücke zu seinen bezeichneten Arbeiten bildet.

Es ist das Prachtservice, welches für die Gemahlin des Gian Francesco Gonzaga, Herzogs von Mantua (gest. 1519), Isabella d'Este (gest. 1539) gefertigt worden ist.

Die Teile desselben, Schüsseln, Teller und Kannen, sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut. (Das Museum in Bologna besitzt einen Teller und eine Kanne; ein Gegenstück der letzteren ist abgeb. bei Delange Tafel 31. Eine Schüssel ist abgeb. im Katalog der Sammlung Spitzer Tafel 10, zwei Teller sind im British Museum, mehrere andere in der Sammlung Pierpont Morgan.) Die flachen Geschirre tragen das Allianzwappen der Este-Gonzaga im Mittelfeld, die figürlichen Darstellungen mythologischen und biblischen Inhaltes bedecken den Rand; die Kannen sind mit denselben Wappen und Emblemen und mit Grotesken auf blauem Grund bemalt, wie sie in Castel Durante und Gubbio um 1519 üblich waren. Marken und Datierungen sind nicht vorhanden. Die Malweise läßt aber das Gonzagaservice mit voller Sicherheit als ein Werk des Meisters Nicolo erkennen. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt ein eng verwandtes Werk derselben Zeit — um 1520 — von gleicher Hand in der Schüssel mit dem Sturz des Phaeton in Schr. 319.

Nicola ist der erste Meister, bei welchem wir die sog. urbinatische Malweise nachweisen können. Das Gonzagaservice und die Phaetonschüssel zeigen ihre Anfänge. Der helle Gesamtton, die harmonische Zusammenstimmung der

Farben, der schwarzblaue Baumschlag, das alles beruht noch auf faentinischer Überlieferung und erinnert an das ältere Correrservice. Aber die blaue Vorzeichnung ist fast ganz aufgegeben, die Umrisse sind in graubraun gezogen, die Gewänder in mehreren Farben abschattiert, die Vielfarbigkeit überhaupt ist gesteigert. Die gelben und grünen Töne, die bei den figürlichen Malereien der faentiner Richtung als zarte Lasuren auf der blauen Untermalung liegen, werden



Abb. 67. Teller mit dem Opfertod des Marcus Curtius, farbig gemalt. Arbeit des Nicola da Urbino, Urbino um 1528. Durchm.: 0,27 m.

bei der urbinatischen Art in kräftigen Farbflächen unmittelbar auf den weißen Grund aufgesetzt. Manche Einzelheiten dieser frühen Werke, namentlich die Bildung der Köpfe, die von dunkelblau in grün aufgehellten, fein modellierten Gewänder, bleiben auch für Nicolas spätere, bereits in Urbino entstandene Arbeiten kennzeichnend, wie ein Vergleich der Phaetonschüssel und des Tellers mit dem Opfertod des Marcus Curtius in Schr. 316 (Abb. 67) lehrt.

Die sorgfältige und zarte Durchführung des landschaftlichen Hintergrundes aber, die seine älteren Werke gemeinsam haben mit den besten Malereien von Faenza, die weicht in seiner urbinatischen Periode einer mehr konventionellen Behandlung.

Sehr viel minderwertiger ist das erste bezeichnete Stück des Nicola, ein Teller mit einem thronenden König vom Jahre 1521 (abgeb. bei Delange Tafel 55). Eine ähnliche Mittelstellung zwischen faentiner und urbinater Art nimmt das nächste Denkmal durantinischer Figurenmalerei ein, eine Reihe von Tellern mit der in gelb aufgemalten Bezeichnung: »In Castel Durante« und mit den Jahren 1524, 1525 und 1526. Sechs Teller dieser Folge mit biblischen Szenen sind im Museum von Arezzo; andere mit mythologischen Bildern im Louvre, im British Museum und in Privatbesitz. (Ein Exemplar mit der Flucht nach Ägypten ist abgeb. bei Delange, Tafel 68.) Die Vorzeichnung ist bald in Blau, bald in Graubraun, die Farben überaus flüssig und weich in den Übergängen und in breiten Flächen aufgemalt, der Gesamtton blaß und hell. Die Malerei hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Majoliken des Nicola; die Folge ist daher von Molinier wohl mit Recht unter seine Werke mit eingereiht worden. Die Wiedergabe der Marc Anton'schen Vorlagen ist zwar eine erheblich flüchtigere, so daß diese Teller von 1524 bis 1526 dem Gonzagaservice gegenüber einen merklichen Rückschritt bedeuten. Aber der erwähnte Teller von 1521 mit dem Monogramm des Nicola bezeugt zur Genüge, daß der Künstler nicht allen seinen Arbeiten die gleiche Sorgfalt widmete, wie dem Geschirr für die kunstsinnige Markgräfin Isabella von Mantua.

Das nächste datierte und bezeichnete Werk des Nicola, eine Schüssel von 1528 mit dem Martyrium der heil. Caecilia nach Marc Anton (im Bargello zu Florenz) ist bereits in Urbino entstanden. Es trägt neben dem aus allen Buchstaben des Namens Nicolo in großen Kapitallettern zusammengesetzten Monogramm des Meisters auch die Angabe der Werkstatt: »in botega de Guido da Castello Durante in Urbino 1528.«

Dieser Guido aus Castel Durante, auf den wir später zurückkommen werden, ist nach archivalischen Quellen der Sohn des Nicola Pellipario und der Vater des Orazio Fontana. Er besaß seit 1520 eine Majolikawerkstatt in Urbino, also zu einer Zeit, als sein Vater noch in seiner Heimatstadt geblieben war. Letzterer muß nach dem oben aufgeführten Material zwischen 1526 und 1528 nach Urbino übersiedelt sein; es scheint nicht, daß er hier eine eigene

Botega errichtete. Datierte Majoliken des Nicola da Urbino sind nach 1528 nicht mehr bekannt, doch wird er in Urkunden noch 1540 als lebend genannt. Er ist in dieser Zeit noch sehr fruchtbar gewesen; im Museum ist seine urbinatische Periode durch den Teller mit Jupiter und Leda nach Giulio Romano und besonders kennzeichnend durch den Teller mit dem Opfertod des Marcus Curtius, beide Schr. 316, vertreten. (Abb. 67.) Nicola hat die Malweise von Urbino auf die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit gebracht. Seine Majoliken sind ausgezeichnet durch eine ungemein glänzende Glasur, leuchtende Farben und weiche, flüssige Pinselführung. In sorgfältiger und sicherer Zeichnung und Modellierung ist er von keinem seiner Zeitgenossen und Nachfolger in Urbino erreicht oder übertroffen worden. Obwohl er vielfach nachgeahmt worden ist, sind die Arbeiten seiner Hand doch nicht schwer zu erkennen; eine charakteristische Äußerlichkeit sind die konventionell behandelten grauen Wolkenballen, deren Umrißlinien spiralig nach innen eingezogen sind (vgl. den Ledateller).

Nach dem Fortgang des Nicola da Urbino von Castel Durante verwischen sich die Unterschiede zwischen den Istoriati-Majoliken beider Orte mehr und mehr, so daß nur selten noch sichere Zuweisungen möglich sind.

Gute figürliche Majoliken urbinatischer Art lieferte zwischen 1543 und 1553 Francesco Durantino; es ist aber nicht bekannt, ob er in seiner Heimat oder in Urbino tätig war. Nach der Bezeichnung seiner letzten datierten Arbeit scheint er in einem heute nicht mehr bekannten Orte Monte Bagnolo bei Perugia eine Werkstatt gehabt zu haben; die Inschrift lautet: »Francesco Durantino vasaro a monte Bagnolo de Peroscia 1553.« In dem ähnlich lautenden Bagnara oder Bagniorea bei Perugia hat nach einem signierten Stück im S. Kens. Museum im Jahre 1691 ein Töpfer aus Deruta gearbeitet.

Aus dem späteren 16. und dem 17. Jahrh. sind noch mehrere durantiner Töpfernamen durch Inschriften auf ornamentalen Majoliken überliefert: Maestro Simone 1562, Giambattista Carli 1618, Hippolito Rombaldotti um die Mitte des 17. Jahrh., Pietro Papi 1667. Der Aufschwung, der im 18. Jahrh. in der Kunsttöpferei von Urbania nach dem Vorgang von Castelli eintrat, scheint nicht ohne fremde Hilfe aus dem leitenden Betriebsort dieser Periode sich vollzogen zu haben. Denn die Platte mit der Taufe Christi in Schr. 312, ganz im Stil von Castelli gemalt, trägt zwar auf der Schauseite die Ortsangabe »Urbania«, auf der Rückseite aber den Meisternamen »G. Rocco de Castelli 1732.«

Urbino.

Durch Urkunden sind die Namen einiger Kunsttöpfer in Urbino bereits aus der Zeit um 1500 bekannt; die Denkmäler aber beginnen erst mit der Bargello-Schüssel des Nicola da Urbino von 1528. Es scheint auch nicht, daß die Industrie daselbst erheblich früher schon größere Bedeutung gehabt hätte. Von da ab erhob sie sich rasch zur führenden Stellung; um die Mitte des 16. Jahrh. ist Urbino zweifellos der Hauptort gerade für Luxusmajoliken. Bis gegen 1570 hielt sich die Majolikamalerei auf der Höhe. Die Zahl der Meister, deren Namen zum größeren Teil durch literarische Quellen, zum geringeren durch bezeichnete Majoliken überliefert sind, ist naturgemäß ziemlich groß, da die Gewerbsgenossen von auswärtigen Manufakturen herbeiströmten, um an der von den Herzogen Francesco Maria della Rovere und namentlich seinem Nachfolger Guidobaldo II. (1538 bis 1574) auf jede Weise geförderten Industrie teilzunehmen.

Aus ihrer Menge treten aber nur wenig Künstler von merkbarer Eigenart hervor. Die Richtungen, welche die Werkstätten der Meister aus der Familie Fontana verfolgten, waren tonangebend für die anderen Botegen. Die Unterschiede zwischen den Werken der Guido Durantino oder Guido Fontana, der Gironimo di Tomaso, Orazio Fontana, Guido Merlingo sind oft recht gering und sie sind um so schwerer zu fassen, als in einer und derselben Werkstatt außer dem signierenden Meister häufig verschiedene Hände tätig waren.

Francesco Xanto Avelli aus Rovigo (bei Ferrara) ist neben dem bereits besprochenen Nicola der einzige urbinatische Majolikamaler von ausgesprochener Individualität, dessen Arbeiten in der Regel mit leidlicher Sicherheit zu erkennen sind. Er hat die Feststellung seiner Eigenart ganz wesentlich erleichtert dadurch, daß er die große Mehrzahl seiner Werke — wenigstens während einer gewissen Periode seiner Tätigkeit — bezeichnet und datiert hat, der einzige Majolikamaler außer Giorgio Andreoli, der diesem löblichen Brauche huldigte. Seine Majoliken sind noch in großen Mengen erhalten; das Museum besitzt zehn sichere Arbeiten aus den Jahren 1531 bis 1542, davon acht mit seiner Signatur. (Vereinigt in Schr. 316.) (Abb. 68).

Er zeichnet häufig mit seinem ganzen, bald ausgeschriebenen, bald abgekürzten Namen: »Francesco Xanto Avelli da Rovigo (oder Rovigiese) in Urbino«, (so die Teller mit dem trunkenen Bacchus von 1531, mit drei

olympischen Göttern von 1532, mit dem Narzissus an der Quelle von 1533), häufig auch nur mit einigen Anfangsbuchstaben, und in den letzten Jahren um 1540 in der Regel nur mit einem X und der Jahreszahl. (So der Teller mit Pyramus und Thisbe von 1539, die Schüssel mit der Flucht aus Troja von 1542.) Gelegentlich bringt er auf der Schauseite, auf Standarten, Schilden und dergleichen lateinische und griechische Buchstaben an, deren Bedeutung,



Abb. 68. Teller mit dem Tod des Pyramus und der Thisbe, farbig gemalt. Arbeit des Xanto Avelli da Rovigo, Urbino 1539. Durchm.: 0,26 m.

falls sie eine andere als eine rein dekorative überhaupt haben, nicht erklärt ist.

Wir wissen von seiner Persönlichkeit nur das, was aus seinen Werken und deren Bezeichnungen zu entnehmen ist. Die letzteren umfassen die Jahre 1529 bis 1542. Ein anderer Fabrikationsort als Urbino ist niemals angegeben. Es ist anzunehmen, daß er schon vor 1529 in Urbino oder anderwärts Majoliken gemalt hat, weniger wahrscheinlich ist es, daß er noch nach 1542 wiederum als namenloser Künstler

tätig gewesen wäre. Eine eigene Werkstatt scheint er nicht besessen zu haben, denn er gibt sich nie den Titel Maestro, den die Besitzer der Botegen führen. Im Jahre 1541 arbeitete er (nach einer Signatur auf einer Schüssel in Paris, Sammlung Rothschild) in Urbino in der Botega eines Francesco de Silvano, von dem näheres nicht bekannt ist. Sein Name kommt niemals in Verbindung mit einer Werkstatt der Fontana vor.

Xanto überragt die Mehrzahl seiner Fachgenossen durch einen gewissen Grad literarischer Bildung. Die erläuternden Inschriften auf den Rückseiten seiner Majoliken stimmen mit den Darstellungen regelmäßig überein, und enthalten oft genaue Verweise auf die Stellen des Livius, der Metamorphosen des Ovid oder des Ariost, die er zu illustrieren beabsichtigt. Er hat sich sogar selbst als Dichter versucht; ein Teller von 1532 (Brit. Museum) ist mit einer Szene aus dem 24. Gesang eines Gedichtes »Il Rovere Vittorioso« bemalt, das er zu Ehren seines damaligen Landesherrn Francesco Maria von Urbino verfaßt hatte. Manche seiner allegorischen Darstellungen und ihre erläuternden Inschriften (Florenz beweint seine toten Kinder, Italien leidet unter seiner Zwietracht u. ähnl.) verraten ein lebhaftes Interesse für die politischen Zustände seines Vaterlandes.

Seine Vorlagen sucht er vorwiegend in den Stichen der römischen Schule. Aber es ist nicht sehr häufig, daß er eine ganze geschlossene Darstellung (wie auf der Schüssel mit dem Raub der Helena von 1535) auf die Majolika überträgt. Er hat sich vielmehr aus verschiedenen Blättern einen Formenschatz von Einzelfiguren und bequem verwendbaren Gruppen ausgewählt, die er dem gewählten Motiv entsprechend mit wechselndem Glück, aber durchaus nicht ohne Geschick zu eigenen Bildern zusammenstellt. Man wird wenig Majoliken von seiner Hand begegnen, auf welchen nicht die eine oder andere Figur aus seinem eisernen Bestand wiederkehrt.

In seiner Malweise ist Xanto Avelli um 1530 durchaus Nachahmer des Nicola da Urbino. Die Anlehnung ist in Einzelheiten wie den Kopftypen, den mehrfarbig abschattierten Gewändern und anderem augenfällig. Zweifellos ist Xanto von allen unter Nicolas Einfluß stehenden Majolikamalern seinem Vorbild am nächsten gekommen, manchmal bis zur Möglichkeit der Verwechslung. Im allgemeinen erreicht er ihn aber nicht; es gelingt ihm weder die flüssig weiche und doch deutliche Modellierung, noch die harmonische Zusammenstellung der Farben. Xanto gibt seinen Figuren kräftige braunschwarze Konturen und setzt seine Farben in breiten Flächen auf, die er durch Auflichten und Schat-

tieren mit anderen Farben abrundet. Er erzielt dadurch für seine Malereien große Deutlichkeit und Klarheit, aber der Vorwurf der Härte in der Farbenwirkung und einer gewissen plumpen Manieriertheit in der Zeichnung ist ihm nicht erspart geblieben.

In der Spätzeit vervollkommnet er sich nicht nur in zeichnerischer Hinsicht, sondern seine Majoliken gewinnen auch durch einen viel milderen, blassen Gesamtton. Für die Fleischteile führt er an Stelle des früher bevorzugten kräftigen Gelb ein blasses Graugelb ein, das ein Höhen mit Weiß weniger beansprucht. In dieser Periode steht er als Techniker der Fayencemalerei, der das möglichste aus den beschränkten Mitteln der Scharffeuerpalette herausholt, in erster Reihe. Von den ausgestellten Arbeiten kommt der — unbezeichnete — Teller mit der Legende der Vestalin Tuscia dem Stil des Nicola da Urbino am nächsten; auch der Teller mit Jupiter, Saturn und Merkur auf schwarzem Grund vom Jahr 1532 läßt die Nachahmung noch erkennen. Ein ausgezeichnetes Beispiel seiner späten Art ist der Teller mit Pyramus und Thisbe von 1539.

Xanto hat in Urbino und anderen Fabriken zahlreiche Nachahmer gefunden. Es ist möglich, daß unter denjenigen Stücken, die uns als Nachahmungen erscheinen, sich auch eigenhändige Arbeiten von ihm selbst verbergen aus jener Zeit, die uns bezeichnete und datierte Werke nicht überliefert hat. Seinen Einfluß verraten deutlich die Schüssel mit der Blendung des Elymas und die Schale mit Darstellung der Venus und Juno, beide in Wandschr. 311, die Schüssel mit der Gefangennahme des Simson in Schr. 317, ferner die Schüssel mit dem heil. Hieronymus in der Wüste und der Teller mit Jupiter und dem Tyrannen von Syrakus in Schr. 316. (Dieselbe Darstellung mit der gleichen Inschrift »l'alta vision d'Imera in Siragusa« ist von Xanto mehrfach wiederholt worden.)

Die führenden und namhaftesten Werkstätten während der Blütezeit von Urbino sind die der Familie Fontana aus Castel Durante. Über das Verhältnis der verschiedenen Glieder des Hauses zu einander ist durch Urkunden einige Aufklärung geschaffen.

Der erste Botegenbesitzer der Familie ist (seit 1520) Guido, der Sohn des Nicola da Urbino. Bezeichnungen auf Majoliken aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrh. nennen drei scheinbar verschiedene Meister des Namens Guido als Werkstattinhaber: Guido da Castello Durante, (auf der oben erwähnten Nicolaschüssel von 1528 im Bargello und fast gleichlautend auf der von Orazio Fontana gemalten Schüssel mit dem Wettstreit der Musen und Pieriden in



Schr. 311: »Questo du fatto nella botega de M° Guido Vasaro da Castello Durante in Urbino a di 5 di Novembre nel 1542«); ferner Maestro Guido Fontana Vasaro (auf einer Schüssel mit der Belagerung der Engelsburg, abgeb. bei Delange Tafel 81) und schließlich M° Guido Durantino in Urbino 1535 (auf den Teilen eines Services mit dem Wappen des Connetable von Montmorency, im Brit. Museum und anderwärts, ein Teller abgeb. bei Delange Tafel 72). Das Wort Vasaro ist hier selbstverständlich kein Name, sondern bezeichnet den Beruf: Töpfer.

Es ist ziemlich fraglos, daß die drei Varianten sich auf dieselbe Person beziehen, zumal die Notariatsakten von Urbino einen anderen Töpfer Guido, als den Sohn des Nicola Pellipario aus Castel Durante nicht kennen. Er nennt sich selbst in seinem Testament: Magister Guido quondam Nicolai de Durante, nuncupatus Fontana figulus Urbini. Das Wort Durantino bezeichnet nichts anderes als die Abstammung aus Castel Durante. Er lebte, wie das Datum seines Testaments bezeugt, noch 1576.

Schon die oben angeführten Denkmäler zeigen, daß mehrere Maler, darunter sein Vater und sein Sohn, in seiner Botega arbeiteten. Da außerdem bezeichnete Stücke, wie von allen Fontanas überhaupt, recht selten sind, wäre es gewagt, seinen persönlichen Stil kennzeichnen zu wollen.

Guido hatte drei Söhne: Orazio, Camillo und Nicola Fontana. Von den beiden letzteren sind keine bezeichneten Werke überliefert; Camillo soll nächst seinem Bruder Orazio der beste Majolikamaler seiner Familie gewesen sein und vorübergehend am Hof Alfonso's II. in Ferrara gearbeitet haben. Er hinterließ einen Sohn Guido, der 1605 starb. Auch ein Sohn des jüngeren Nicola, Flaminio Fontana ergriff den Beruf seines Hauses.

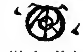


Abb. 69. Marke des Orazio Fontana aus den Jahren 1542 bis 1544.

Weitaus der berühmteste Meister des Namens Fontana war Orazio. Seine früheste bezeichnete Arbeit ist die Schüssel von 1542 mit dem Wettstreit der Musen und Pieriden nach der von Enea Vico gestochenen Komposition des Pierin del Vaga (Schr. 311). Im Jahre 1565 trennte er sich von seinem Vater und errichtete eine eigene Werkstatt gegenüber der väterlichen im Borgo San Paolo zu Urbino. Er starb 1571 mit Hinterlassung einer Tochter Virginia.

Dem Orazio Fontana werden mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit mehrere Marken, darunter ein öfter vorkommendes ΦΔ zugeschrieben. Sein sicheres Handzeichen ist nur das Monogramm auf der Schüssel des Museums von 1542. (Abb. 69.) Es ist nach dem Muster der Marke seines

Großvaters aus allen Buchstaben des Wortes Oratio zusammengesetzt und läßt daher eine andere Deutung nicht zu. Leider hat er es nicht lange beibehalten, es ist nur auf Majoliken aus den Jahren 1542 bis 1544 nachweislich. Mehrere Gefäße der Spätzeit, zwischen 1565 und 1571 sind bezeichnet: »Fato in botega di Orazio Fontana in Urbino« und ähnlich. (Eine Vase ist abgeb. bei Delange Tafel 84.) Diese brauchen nicht notwendig als eigenhändige Werke betrachtet zu werden.

Die bestimmt eigenhändigen Arbeiten der Jahre 1542 und 1544 (ein Stück im Brit. Museum) veranschaulichen uns nur den Anfang seiner Entwicklung. Es sind sorgfältige und tüchtige, aber etwas unfrei und schwunglos ausgeführte Malereien, die an sich den glänzenden Ruf des Meisters nicht erklären würden, dem die großartigsten Aufträge des Hofes, Kredenzen für Kaiser Karl V. und König Philipp II., zufielen. Ein Hauptwerk aus der Blütezeit seiner Botega hat sich erhalten in den weit berühmten, vielfach überschätzten Apothekengefäßen des Palazzo Apostolico zu Loreto. Sie waren ursprünglich für die Schloßapotheke des Herzogs Guidobaldo II. bestimmt und wurden von seinem Nachfolger, dem letzten Herzog von Urbino Francesco Maria II. († 1631) der Casa Santa von Loreto bei seiner Abdankung geschenkt. Die Sammlung enthält noch gegenwärtig mehrere hundert Stück, große eiförmige Deckelvasen mit aufrechten Henkeln (eine abgeb. im Katalog Spitzer Tafel 14), Albarellen und ähnliche Gefäße, zumeist in schlechtem Zustand. Es ist keine ursprünglich zusammengehörige Folge; Vieles davon trägt den unverkennbaren Stil der Fontanawerkstätten um 1560 ungefähr, ein großer Teil aber ist sehr minderwertige Ware, vielleicht erst bei der Überweisung an die Casa Santa als Ergänzung in Pesaro nachbestellt. Die Ausführung der älteren Teile war der Fontanawerkstatt übertragen; es wird glaubwürdig berichtet, daß Orazio stark daran beteiligt war. Zeichnungen lieferte Battista Franco; auch bekannte Darstellungen der römischen Schule kommen vor. Die besten Stücke von tatsächlich vortrefflicher Malerei sind eine Reihe von Vasen, auf deren Schauseite die Gestalten der Apostel und Heilige gemalt sind, während die übrige Fläche von Landschaften bedeckt ist, ähnlich wie auf dem Service des Museums mit dem Wappen der Salviati (in der Mitte des Saales.) (Vgl. Abb. 42.) Diesen Vasen, die man in erster Linie als Arbeiten des Orazio anzusehen geneigt ist, ähnelt in der Sammlung am meisten das Bruchstück eines Tellers mit der Darstellung Moses, wie er Hagel über Ägypten fallen läßt (Schr. 316). Das Museum besitzt noch zahlreiche urbinater Majoliken,

die nach dem erwähnten Vergleichsmaterial den Werkstätten des Guido und Orazio Fontana und der Zeit ihrer Blüte zuzuschreiben sind, ohne daß man mit Bestimmtheit den Maler selbst benennen könnte. Dazu gehören, außer dem Salviatiservice, die (fußlose) Schale mit einer Entbindungsszene im Innern und Amoretten auf der Außenseite in Schr. 316, die Teller mit dem Raub der Proserpina und der Ermahnung römischer Soldaten durch Scipio (beide von einer Hand, Schr. 311), mit der Anbetung des goldenen Kalbes, mit dem Opfertod des Marcus Curtius, mit Dido und Aeneas, Pan und Syrinx, Entführung der Europa, Franziskus von Assisi und andere mehr, alle im Wandschr. 311 und Schr. 313. Ebendort befinden sich die verwandten Arbeiten aus der Zeit des Verfalles gegen Ausgang des 16. Jahrh.

Von den unter dem Einfluß der Fontana in Urbino arbeitenden Fayencekünstlern wie Cesare Cari da Faenza (um 1536), Rafael Ciarla, einem Verwandten des großen Urbinaten, Guido da Merlingo (um 1542 bis 1551, bezeichnete Stücke, zum Teil von sehr geringem Kunstwert in den Museen von Braunschweig, Kassel und im Louvre), Giorgio Picchi aus Castel Durante und anderen, ist einer der besten in der Sammlung vertreten durch die Schüssel mit der Ansicht der Villa d'Este und ihrer Gartenanlagen in Tivoli in Schr. 316. Sie ist bezeichnet: »Fatto in Urbino nel 1575 die 3 de agosto Gironimo di Tomaso fecit«. Gironimo hat auch um 1583 Majoliken mit Loggiengrottesken auf weißem Grund in guter Ausführung geliefert.

Die urbinater Istoriati-Majoliken sind auf der Rückseite unverziert; sie haben nur einen gelben Streifen am Rand und gelegentlich einen um den Fuß.

Das größte Verdienst haben sich die Fontana erworben durch die Einführung jener zierlichen Grotteskenmuster in die Majolikamalerei, wie sie Rafael und seine Schüler in den Wandmalereien der Loggien des Vatikans zuerst ausgebildet hatten. (Vgl. Abb. 39 und 70.) Sie haben durch diesen glücklichen Griff eine neue Art der Majolika geschaffen, die an zweckmäßiger und geistreicher Verzierung, wie an reizvoller Wirkung den mustergültigsten Schöpfungen der Keramik an die Seite zu stellen ist (Schr. 315).

Wann dieser Schritt getan wurde und wem er zu verdanken ist, läßt sich genau nicht feststellen. Sicher ist, daß die Fontana und namentlich Orazio noch erheblich daran beteiligt waren. Denn erstens ist ein außen mit Rafaelgrottesken, innen mit Figuren bemaltes Becken der Sammlung Alphons Rothschild in Paris bezeichnet: »Fato in botega di Orazio Fontana in Urbino«, zweitens haben die

in die Grotteskenmuster eingeordneten figürlichen Darstellungen auf vielen Stücken des Prunkservices für Herzog Guidobaldo II. den Charakter der Fontanaarbeiten. Der Herzog starb aber schon 1574, und die Meister der Familie Patanazzi, mit welchen die Grotteskenmajoliken zumeist in Verbindung gebracht werden, sind vor 1580 nicht nachzuweisen.



Abb. 70. Schüssel mit Loggiengrottesken; die Umrahmung der Ornamentfelder in Relief geformt. Aus dem herzoglichen Service von Urbino. Werkstatt der Fontana. Urbino um 1560—1570. Breite: 0,67 m.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist daher das genannte Prachtservice für den urbinatischen Hof, das hervorragendste Denkmal dieser Art von Majoliken, aus einer der beiden Fontanabotegen um 1560 bis 1570 hervorgegangen. Diese Jahre sind annähernd als die Blüteperiode der Grotteskengeschirre zu betrachten. Die Art der Verzierung blieb bei beständiger Verschlechterung bis weit in das 17. Jahrh. hinein in Gebrauch. Der größte Teil des herzoglichen Services

kam, wie der ganze Majolikabesitz der Rovere mit Ausnahme der Apotheke, von Urbino durch Erbgang nach dem Tode Francesco Maria II. 1631 an den Großherzog von Toskana und wird gegenwärtig im Bargello zu Florenz aufbewahrt. Es ist eine großartige Sammlung von Schüsseln, Vasen, Kannen, Salzfässern und anderen Geräten der verschiedensten Formen. Manches davon ist in öffentlichem und privatem Besitz, besonders in England und Paris verstreut. Von den Grotteskenmajoliken des Museums stammen aus derselben Quelle die große ovale Schüssel (Abb. 70) und die runde Schüssel (vgl. Abb. 39) mit der zugehörigen Kanne in Schr. 315. Die flachen Geschirre dieser Gruppe sind auf der Vorder- und Rückseite mit der gleichen Sorgfalt und ähnlicher Ornamentik vollständig bemalt.

Die Grotteskenmajoliken besserer Qualität sind vor anderen durch eine rein weiße, vollkommen opake Glasur ausgezeichnet, die durch doppelten Auftrag des Weiß erzielt wurde. Es zeigt sich hierin bereits der Wunsch, dem ostasiatischen Porzellan nahe zu kommen. Es ist ein unleugbarer Vorzug, daß die Malerei nicht mehr wie bei vielen der Istoriati-Geschirre, ungeteilt die ganze Fläche überspinnt, sondern daß die Muster den Formen der Gefäße angepaßt, in Streifen und Felder zusammengefaßt werden. In die eigentlichen Grotteskenmotive, eine geistreiche und elegante Verbindung von pflanzlichen und Architekturformen, Amoretten, Tieren und phantastischen tier- und menschenähnlichen Gestalten, sind bei größeren Flächen in der Regel figürliche Darstellungen so eingeordnet, daß sie die Mitte des ganzen oder einzelner Ornamentfelder deutlich hervorheben. Die Bilder sind entweder in der üblichen farbigen Art (so auf der großen ovalen Schüssel und anderen) oder in Nachahmung von Gemmen, Grau auf Schwarzblau und ähnlich als Medaillons ausgeführt. Oft ist die figürliche Malerei noch die Hauptsache, und das Ornament auf einen schmalen Rand eingeschränkt. Auch Wappen nehmen zuweilen den Mittelpunkt der Dekoration ein; mehrfach begegnen uns solche von deutschen Familien. Kannen und Teller mit dem Wappen der Nürnberger Geschlechter Neudörffer (das Datum 1552 und das Monogramm H S L sind einer Radierung des H. S. Lautensack entnommen, die für dieses Service als Vorlage gedient hat) und Imhof in Schr. 315. (Abb. 71.)

Die Flächen der reicher ausgestatteten Gegenstände sind durch relifierte Profile und Rollwerkkartuschen energisch und kräftig gegliedert. Dazu reichte die Drehscheibe nicht aus; solche Gefäße mußten mit Hohlformen hergestellt werden.

Dadurch, daß das Formverfahren so sehr in den Vordergrund trat, der Modelleur ein vielbeschäftigtes Glied der Töpferwerkstatt wurde, kam man zu einer außerordentlichen Erweiterung der keramischen Tätigkeit nach der Seite der Gefäßformen. In diese üppige Hochrenaissance der Majolika um 1560 fallen nicht nur die meisten der prächtigen Schauvasen mit Reliefmasken, Schlangen- und Satyrhenkeln, die sog. Pilgerflaschen, die dreiteilig gebauchten Kühlbecken für Flaschen, die vielfach profilierten Kannen (Schr. 315, 317, Wand 305), sondern es wurden nun auch eine Menge von Gefäßformen und allerlei Geräte hergestellt, die ihrem ganzen Aufbau nach bisher der Metallarbeit vorbehalten waren. Dazu gehören die Leuchter und Schreibzeuge (Schr. 317), (Abb. 72), zum Teil mit vollrunden Figurengruppen auf dem Deckel, die Salzfässer mit Sphinxen und Löwenfüßen, in Schiffform mit Bocksköpfen, Fruchtgehängen und Voluten. (Vgl. Katalog Spitzer, Tafel 17 u. a.)



Abb. 71. Kanne mit den Wappen der Nürnberger Familien Imhof, Baumgartner und Schmieder und mit Grottesken. Urbino um 1570. Höhe: 0,27 m.

Die beiden Fontanawerkstätten wurden nach dem Tod ihrer Leiter Guido und Orazio fortgeführt, wir wissen nicht mit welchem Erfolge.

Die namhaftesten Vertreter der Spätzeit nach 1580 sind die Meister aus der Familie Patanazzi. Sie malten Istoriati und Grottesken, zum Teil tüchtige Arbeiten, die aber die Meisterwerke der Fontana nicht erreichten. Der erste und geschickteste Künstler dieses Namens zeichnet als »Maestro Antoni Patanazzi Urbini«; zwei signierte Vasen mit Grottesken und figürlichem Mittelbild befanden sich in der Sammlung Spitzer (eine davon abgeb. im Katalog Spitzer Tafel 18, die andere im Text Seite 49). Häufiger sind Majoliken von Alfonso Patanazzi aus den



Abb. 72. Majolikaschreibzeug (der Deckel fehlt). Urbino um 1570. Breite: 0,37 m.

Jahren 1606 und 1607. Man hat aus einer seiner Marken (Alfonso Patanazzi fe. Urbini, in botega di Jos. Batista Boccione 1607) geschlossen, daß die Patanazzi eine eigene Werkstatt nicht besessen haben. Damit steht aber in Widerspruch, daß Antonio sich Maestro nennt und ferner die Inschrift auf einem großen Becken (Sammlung Fountaine) mit dem Wortlaut: »Urbini ex figlina Francesci Patanatii 1608.« Francesco ist bis 1617 nachweislich; der letzte ist Vincentio Patanazzi, von welchem zwei minderwertige Arbeiten aus dem Jahre 1620 bekannt sind, die er im Alter von 12 Jahren verfertigte.

Das spätere 17. Jahrh. hat nachweislich urbinatische Majoliken nicht überliefert.

Die bisher nicht beachtete Tatsache, daß die Malweise von Castelli in Urbino mit dem besten Erfolge gepflegt worden ist, bezeugen zwei Bildplatten mit sehr fein und sorgfältig gemalten Landschaften in Schr. 312, deren eine bezeichnet ist: »In Urbino 1705«.

Das letzte Lebenszeichen der Kunsttöpferei von Urbino sind einige Fayencelampen (im Hamburger und im Brit. Museum) aus der »Fabrica di maiolica fina di Monsieur Rolet in Urbino«, aus den Jahren 1772 und 1773. Derselbe aus Frankreich stammende Töpfer ist im Jahre 1771 nach der Bezeichnung einer ähnlichen Lampe des Brit. Museums in Citta Borgo San Sepolcro tätig gewesen.

Borgo S. Sepolcro liegt im Apennin zwischen Arezzo und Urbino. Es ist möglich, daß hier bereits im 16. Jahrh. Majoliken gemacht wurden. In einer Sammlung zu Köln befand sich eine Schüssel von archaistischer Art, blau und gelb gemalt, auf der Rückseite bleiglasiert; dargestellt ist in einer Landschaft mit einigen Orten im Hintergrund ein Reiter mit der Unterschrift »Piero Strozzo«. Auch die Orte sind benannt: Radicofano (bei Chiusi), Monte Chiesso und Sena. Unten ist die Meisterbezeichnung angebracht: »Viva Cecho dal Borgo, 1554«. Welcher der zahlreichen Orte dieses Namens gemeint ist, bleibt eine offene Frage.

Pesaro.

Die wenige Stunden von Urbino entfernt an der Adria gelegene Stadt genießt in der älteren Literatur dank den Bemühungen Passeris eines glänzenden Rufes als eines der ältesten Zentren der italienischen Keramik. Daß die lüstrierten Majoliken von Deruta, auf welche dieser Ruf vorzugsweise sich gründete, mit Pesaro nichts zu tun haben, ist bereits erwähnt. Nach urkundlichen Angaben scheint es aber, daß gegen Ende des 15. Jahrh. in der Tat Töpfer-

werkstätten in Pesaro vorhanden waren, denn 1486 und 1508 wird die Einfuhr auswärtiger Tonwaren untersagt. Ob diese Botegen aber bereits echte Fayence oder nur Mezzamajoliken lieferten, ist dem Wortlaut der Urkunden nicht zu entnehmen. Passeri selbst meint, daß die Zinnglasur erst um 1500 von Toskana, das heißt also aus der Robbiawerkstatt, nach Pesaro eingeführt wurde; wahrscheinlicher ist, daß es von dem nahen Faenza her geschah. Vielleicht ist die farbig emaillierte Madonnengruppe an Wand 305 ein Beispiel der frühesten Anfänge pesareser Majolika. Sie ist durch ein Gegenstück (abgeb. bei Delange) auf das Jahr 1499 datiert. Die einzige Stütze für diese Vermutung ist allerdings der Fundort. Die Madonna ist in Pesaro erworben, und eine Gruppe von derselben Hand, die Grablegung Christi darstellend, befindet sich noch in der ursprünglichen Verwendung in der Krypta des Domes San Ciriaco zu Ancona eingemauert. Ancona selbst hat keine Majolikaindustrie besessen, und die nächste und am bequemsten erreichbare Betriebsstätte war Pesaro.

Beurteilt man Pesaro nur nach den bezeichneten Majoliken, so kommt für das 16. Jahrh. eine einzige Fabrik dritten Ranges zum Vorschein, die über die Nachahmung der Figurenmalereien in der Art der Fontana und des Xanto Avelli nicht hinausgekommen ist. Die bezeichneten Stücke beginnen mit dem Jahre 1540 und reichen bis 1566. Es befinden sich solche im Louvre, in den Museen von Braunschweig, Basel, Bologna, im British Museum, im Ateneo zu Pesaro und im Privatbesitz (ein Teller von 1544 ist abgeb. bei Delange Tafel 79). Die Marke lautet meist nur: »Fatto in Pesaro« oder »in Pisauro« mit der Jahreszahl. Vereinzelt haben sich auch die Meister genannt. Der Botegenbesitzer ist Maestro Gironimo oder Girolamo, der Maler sein Sohn Jachomo. Ihr Familienname ist Lanfranco, sie stammten aus dem in der Nachbarschaft von Pesaro gelegenen Örtchen Gabice, die Fabrik selbst aber war nach Ausweis der Signaturen (z. B. »1542 in la botega de mastro girolamo da le gabice. In Pesaro.«) in Pesaro selbst. Im Jahre 1567 erhielt Giacomo Lanfranco ein Privileg des Herzogs Guidobaldo II. für Majoliken mit echter Vergoldung; ein Stück dieser Art im S. Kens. Museum wird ihm zugeschrieben. Von den Majoliken des Museums ist ein Teller mit der Darstellung Trajans und der Witwe, die ihm den Leichnam ihres Kindes vorhält, von 1546 (nicht ausgestellt) mit Bestimmtheit als Arbeit der Lanfranco-Botega zu erkennen. Es stimmt nicht nur die Malweise mit bezeichneten Stücken überein, auch die Inschrift auf der Rückseite ist von der-

selben Hand wie diejenige auf einer signierten Schüssel im Ateneo zu Pesaro.

Noch im Verlauf des 16. Jahrh. ging der Betrieb rasch zurück, im Anfang des 18. Jahrh. war nur noch ein einziger Töpfer beschäftigt. Vielleicht sind hier die kleinen Schälchen für die Loretowallfahrer hergestellt, die sehr kunstlos mit der Figur der Maria und der Inschrift: Con polvere di Santa Casa, d. h. mit eingemengtem Staub vom Hause der Jungfrau Maria im Dom zu Loreto, bemalt sind. (Ein Beispiel in Schr. 399.) Ohne Erfolg versuchte eine Wiederbelebung um 1757 Giuseppe Bertolucci aus Urbania. Im Jahre 1763 gründeten Antonio Casali und Filippo Antonio Callegari aus Lodi im Verein mit dem Fayencemaler Pietro Lei aus Sassuolo, früher in Modena tätig, eine sehr fruchtbare Werkstätte. Sie lieferte teils Majoliken in der alten Scharffeuerbemalung mit sehr flüchtig gemalten Grottesken auf weißem Grund, teils Fayencen mit Überglasurmalerei in Muffelfarben. Zu den ersteren gehören die Apothekenkrüge mit eingekniffener Schnauze und dem Doppeladler, ein solcher auf der Kredenz an Wand 149 in Raum 25 (zahlreiche Stücke dieser Folge tragen die Marke C. C.); zu letzteren die beiden ähnlich geformten Krüge mit griechischen Liedern, eine Exportware nach dem Osten, in Schr. 398. Auf einem ist die Bezeichnung ausgeschrieben: »Callegari Pesaro«; auf dem anderen besteht die Marke nur aus den Anfangsbuchstaben; F. A. C. P. (Filippo Antonio Callegari, Pesaro). Ein schönes Beispiel der spätesten, unter dem Einfluß des europäischen Porzellans entstandenen Erzeugnisse ist der Teller mit zierlichen Loggiengrottesken in Überglasurmalerei und Vergoldung in Schr. 398. Er ist bezeichnet: »Pesaro C. C.« (Callegari-Casali).

Rimini.

Die zwischen Faenza und Pesaro an der Via Aemilia gelegene Stadt nimmt im Majolikabetrieb eine ähnliche Stellung ein wie das letztere. Piccolpasso berichtet von rimineser Majoliken ohne nähere Angaben, man ist ausschließlich auf den Denkmälerbestand angewiesen. Danach lieferte Rimini im 15. Jahrh. Mezzamajoliken und von 1535 an figürliche Malereien urbinatischer Art. Alle bisher bekannten datierten Stücke stammen aus dem Jahr 1535. (British Museum, Cluny-Museum in Paris; ein Teller mit der Darstellung des trojanischen Pferdes ist abgeb. bei Delange, Tafel 78). Die Werkstatt und einen der dort beschäftigten Fayencemaler nennt ein einziges Stück, ein Teil einer Vase mit mythologischer Szene im Museum zu Bologna.

Die Inschrift auf einem Cartolino der Schauseite lautet: »1535 Julio da Urbino in botega de mastro Alesandro in Arimino«. Giulio da Urbino ist ein Nachahmer des Xanto Avelli; manche Einzelheiten sind ihm im Stil seines Vorbildes gut gelungen, im ganzen aber ist seine Ausführung flüchtig und roh. Das letztere gilt mehr oder minder von allen rimineser Majoliken; ein Vorzug ist ihre lebhaft glänzende Glasur. Nach Vergleich mit bezeichneten Werken wird der Fabrik von Rimini zugewiesen eine Folge von Tellern mit mythologischen Darstellungen aus dem Ovid in Schr. 311.

Im Gefolge von Urbino erscheinen mehrere Orte, deren Majolikabetrieb zum Teil durch vereinzelte bezeichnete Geschirre, zum Teil nur durch urkundliche Angaben beglaubigt ist.

Von Rom kennt man drei Majoliken mit Rafaelgrottesken in der Art der Patanazzi auf weißem Grund bemalt: zwei zusammengehörige Vasen mit Schlangenhenkeln, die eine bezeichnet »Fatto in botega de M. Diomede Durante in Roma«, die andere »Fatto in Roma da Gio. Paulo Savino 1600«. Der Maler Paulo Savino stammt wie der Botegenbesitzer ebenfalls aus Castel Durante. Dazu kommt eine Schüssel (wie die vorigen in Privatbesitz) mit der Marke: Alma Roma 1623. Wahrscheinlich römischer Herkunft ist der dem späten 17. Jahrh. angehörige Apothekentopf mit stilisierten Ranken in Schr. 398, denn die Marke zeigt ein päpstliches Abzeichen, den Sonnenschirm.

Pisa hat ebenfalls eine große Vase mit Grottesken auf weißem Grund und dem Namen der Stadt »Pisa« überliefert.

Von Viterbo besitzt das einzige Beispiel das S. Kens. Museum, eine Schüssel mit figürlicher Mitte und Randmuster a trofei auf Blau, eine unbedeutende Arbeit mit der Inschrift: »In Viterbo Diomeo 1544«.

Durch ein einzelnes, aber gut und sorgfältig gemaltes Stück ist die von Piccolpasso erwähnte Werkstatt von Verona beglaubigt; ein Teller mit Alexander und der Familie des Darius (Privatbesitz in England) ist bezeichnet: »1563 a di 15 genaro Giovanni Battista da Faenza in Verona«.

Turin hat aus dem 16. Jahrh. ein sehr minderwertiges Stück hinterlassen, signiert »fatto in Torino a di 12 Setembre 1577«. Als Arbeiten derselben Stadt aus dem 17. Jahrh. gelten Geschirre mit Blaumalerei in der Art von Savona und dem bekrönten Wappenschild von Savoyen (mit einem Kreuz) als Marke. Diese Werkstatt ist vielleicht identisch

mit der »Fabrica Reale di Torino«, von welcher einige Geschirre aus den Jahren 1736 und 1737 erhalten sind. Eine Schüssel mit Figurenmalerei in Blau (im Museum zu Sèvres) trägt außer der obigen Ortsangabe eine aus TR verschränkte Marke und den Namen des Malers: Giorg. Giacinto Rossetto; derselbe hat 1729 in Moustiers in Frankreich gearbeitet.

Dem bei Empoli in Toskana gelegenen Monte Lupo werden vielfach ohne ausreichende Begründung die Fayencen mit kalter Malerei und Vergoldung auf schwarzer Glasur zugeschrieben (vgl. Seite 146). Die bezeichneten Majoliken von Monte Lupo im S. Kens. Museum zeigen den tiefsten Verfall der Malweise von Urbino. Sie sind mit Figuren im Zeitkostüm in gröblichster Ausführung bemalt. Die Daten reichen von 1627 bis 1663, als Maler nennen sich Raffaello Girolamo (1639) und Giovinale Tereni (in Sèvres, ohne Datum). Die Ware ist im Museum vertreten durch die Schüssel mit einer Eberjagd in Schr. 311.

Über die Kunsttöpferei in Ferrara liegen sehr ausführliche Berichte aus Archivalien vor, die das Ende des 15. und den größeren Teil des 16. Jahrh. umfassen. Die Majolikafabrikation scheint dort meist in enger Verbindung mit dem Hofe, zeitweilig unter direkter Anteilnahme der Herzöge Alfonso I. (1505 bis 1534) und Alfonso II. (1559 bis 1597), betrieben worden zu sein. Man kann daraus schließen, daß vorwiegend Werke von künstlerischer Ausführung hergestellt wurden. Damit stimmt es überein, daß im Jahre 1529 Dosso Dossi Zeichnungen für die Fayencemaler lieferte, während sein Bruder Giambattista Gefäßformen modellierte. Von 1490 bis zur Mitte des 16. Jahrh. wurden meist faentiner Meister berufen: 1493 Ottaviano da Faenza, 1502—1506 Biagio de Faenza, 1522 Antonio da Faenza, 1528—1535 Catto, um 1550 Pietro Paolo Stanghi da Faenza und andere mehr. Unter Alfonso II. kamen zwei Brüder, Camillo da Urbino und Battista, aus der Familie Gatti von Castel Durante, die sich mit Versuchen zur Erfindung einer Porzellanmasse beschäftigten. Camillo, von dem berichtet wird, daß er hierin Erfolg gehabt, starb bereits 1567; der Betrieb wurde bald darauf eingestellt. Es sind keine Majoliken bekannt, die mit einiger Begründung den ferraresischen Werkstätten, weder aus der faentinischen noch aus der urbinatischen Periode, zugerechnet werden können. Auf die porzellanartigen Gefäße aus dieser Zeit aber hat die ebenfalls von einem Camillo da Urbino, wahrscheinlich dem Bruder des Orazio Fontana, um 1580 in Florenz geleitete Werkstatt (vgl. Seite 82) bessern Anspruch, da viele ihrer Erzeugnisse bezeichnet sind.

Der Bestätigung durch erhaltene Beispiele ermangeln auch die von Piccolpasso genannten Werkstätten von Bologna, Modena und ein durch anderweitige Urkunden bekannter Betrieb des 17. Jahrh. in Mantua.

Castelli.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß im Königreich Neapel die Fayencetöpferei schon vor jener Zeit in Übung stand, in welcher Castelli sich zur tonangebenden Fabrik Italiens emporhob. Dafür spricht der Umstand, daß die Verwendung von Fayencefliesen für Fußböden nirgends in Italien so verbreitet war, wie in Neapel und den benachbarten Orten, Salerno, Amalfi, Ravello und anderen. Sicherlich steht dieser starke Fliesenverbrauch mit den durch das aragonische Herrscherhaus vermittelten engeren Beziehungen zu Spanien in Verbindung. Allerdings gehört die Mehrzahl der zahllosen Fliesenfußböden in den Kirchen und Palästen Neapels und seiner Umgebung dem 18. und dem 19. Jahrh. an, aber es fehlt — von den Quattrocentofliesen der Carracciolikapelle in San Giovanni a Carbonara (vgl. Abb. 35) abgesehen — doch nicht an schönen Beispielen der Renaissance. Unter den besten sind zu nennen die Fußböden in zwei Kapellen der Kirche Montoliveto zu Neapel (Capella Annibale Marini und eine Kapelle neben der Sakristei) der erstere mit Wappen und Bandverschlingungen, der zweite mit reichem Renaissancemuster in kräftigen Farben bemalt. Die Möglichkeit ist freilich nicht ganz ausgeschlossen, daß es sich hierbei um eingeführte Ware aus dem Norden handelt, denn die ersten sicher beglaubigten Erzeugnisse einer Töpferei in Neapel, drei Vasen mit biblischen Bildern in Blaumalerei, fallen in die Zeit von 1654 bis 1684. Als Meister nennt sich darauf Francesco Paolo Brandi, Napoli, Casa Nova.

In derselben Zeit tritt die Abruzzenstadt Castelli in den Vordergrund. Sie war nach den Ergebnissen der Lokalforschung der künstlerische und industrielle Mittelpunkt eines Betriebes, der über Atri, Teramo, Bussi und Neapel sich erstreckte. Die bisherigen Kenntnisse reichen nicht aus, die Erzeugnisse einzelner Orte voneinander zu trennen. Man erkennt zwar nach den Motiven der Darstellung und auch nach der Malweise verschiedene Gruppen innerhalb der zahlreichen unter dem Namen von Castelli zusammengefaßten Majoliken, aber wo die Marken uns im Stiche lassen, ist die Zuweisung an bestimmte Werkstätten oder Meister vorläufig noch unmöglich.



Den Renaissancemajoliken gegenüber wird die Castelliware auf den ersten Blick gekennzeichnet durch den hellen, blassen Gesamtton der Farben, die ohne Tiefe und Leuchtkraft eine milde und sehr harmonische Wirkung erzielen. Die Malerei wird im Scharffeuer auf weißem Grund ausgeführt in Blau, blassem Gelb mit geringer Verwendung von Orange, Ockergelb, Hellgrün und reichlichem Mangan für Braun und Dunkelviolett. Die Farben sinken wenig in



Abb. 73. Teller mit Landschaftsmalerei. Castelli um 1700. Durchm.: 0,18 m.

die Glasur ein und sind in der Regel ohne Überfangglasur belassen.

Auch die Darstellungen haben im Anschluß an den Zeitgeschmack gewechselt. Die Szenen der antiken Mythologie werden etwas seltener, es überwiegen in der Figurenmalerei die Bilder religiösen Inhaltes nach den Vorlagen zeitgenössischer, meist italienischer Stecher. Figurenreiche Darstellungen werden viel häufiger als früher auf ebene Bildplatten von zum Teil großem Umfang statt auf Schüsseln

und Teller gemalt. (Zahlreiche Beispiele an Wand 305 und 308). Eine wesentliche Erweiterung des Darstellungskreises bedeuten die sehr beliebten Tierstücke und Genrebilder aus dem Landleben, in der Art des Nicolas Berghem, Bassano u. a. (Schr. 312). Die Landschaftsmalerei wird mit Vorliebe und mit bestem Erfolge gepflegt; die Landschaften, meist mit antiken Ruinen, erscheinen neben der Figurenmalerei gleichberechtigt als selbständiger Vor-



Abb. 74. Teller von Castelli, um 1700. Durchm.: 0,19 m.

wurf. (Abb. 73) (Schr. 312). Rein ornamentale Majoliken scheinen in Castelli nicht gemacht worden zu sein; aber die Figurenmalereien der feinsten Art sind in der Regel, sofern sie nicht auf Bildplatten angebracht sind, mit ornamentalen Rändern eingefaßt. (Vgl. die Schüssel mit dem Triumph der Amphitrite und andere Stücke in Schr. 312.) (Abb. 74.) Diese Randmuster setzen sich aus Akanthusranken und naturalistischen Blumen, Masken, Rollwerkkartuschen, Blumengewinden und Amoretten in geschmack-

voller Verbindung und geschickter Raumverteilung zu sammen.

Die Wirkung der feineren Castellimajoliken (ein Beispiel die Vase mit mythologischer Darstellung in Schr. 312) ist öfter durch Vergoldung gehoben. Als der Erfinder des Vergoldungsverfahrens in Castelli gilt Francesco Saverio Grue (1720 bis 1755); sie ist aber auch von anderen Mitgliedern seiner Familie angewendet worden.

Einer der frühesten, aber zugleich der wenigst erfreulichen Meister von Castelli ist Antonius Lollus; das einzige bezeichnete Werk, eine Schüssel mit dem Urteil des Paris und der Bezeichnung »Antonius Lollus a Castellis inventor« besitzt das an signierten Castellimajoliken reiche Museum von San Martino in Neapel. Als weitere Arbeiten seiner Hand sind durch die harte, eckige Zeichnung bei trockenen Farben und durch die etwas dürftigen Randmuster zu erkennen: die Schüsseln mit der Darstellung einer Stadtübergabe an einen römischen Imperator und mit einem Gastmahl, ferner die Teller mit Saul und David, mit einer Allegorie des Winters und mit römischen Kriegern, dazu eine Kanne in Schr. 312. Die Tracht der Figuren auf der Schüssel mit dem Gastmahl verweist diese Gruppe noch in die erste Hälfte des 17. Jahrh.

Zwei Familien, Grue und Gentili, haben die namhaftesten und besten Fayencemaler von Castelli gestellt. Über das Verwandtschaftsverhältnis der einzelnen Glieder untereinander und über ihre Lebenszeit sind wir durch urkundliche Quellen unterrichtet.

Die Grue beginnen mit Francesco Antonio, dessen frühestes bekanntes Werk, ein Fliesenbild mit der Madonna von Loreto, bezeichnet »F. G. de Cha p. 1647« die Pfarrkirche von Castelli enthält. Eine weitere Arbeit mit der Marke »F. A. Grue 1677« ist in Fermo. Sein Sohn Carlo Antonio (1655 bis 1723) gilt als einer der besten Maler der Familie für figürliche Darstellungen; er zeichnete C. A. G. Unter seinen vier Söhnen ist der bekannteste Francesco Antonio II. (1686 bis 1746). Er war Doktor und hat auch gelegentlich mit diesem Titel seine Majoliken bezeichnet (so einen Albarello mit figürlicher Malerei vom Jahre 1731 im Museum von San Martino). Er beteiligte sich an politischen Umtrieben und soll acht Jahre in Neapel im Gefängnis zugebracht haben. Es sind in der Tat einige Majoliken mit seinem Namen und der Ortsangabe Napoli aus den Jahren 1718 und 1722 überliefert. Im Jahre 1737 erscheint er wieder als Majolikamaler in Castelli. Von seinen Brüdern lieferte Anastasio Landschaften, Aurelio Tierstücke und bäuerliches Genre, bezeichnete Arbeiten fehlen.

Dem vierten Bruder Liborio werden die figürlichen Malereien von sorgsamster Ausführung mit Vergoldung zugeschrieben; er starb 1776. Dr. Francesco Antonio Grue hatte einen Sohn Saverio (geboren in Neapel 1731), von dem eine ovale Bildplatte mit klassischer Landschaft und der Signatur »Saverio Grue fece in Castelli 1747« erhalten ist. Er wurde später Direktor der königl. Porzellanmanufaktur von Capo di Monte und blieb in dieser Stellung bis 1806. Der als Erfinder der Vergoldung bereits genannte Francesco Saverio gehörte einer Seitenlinie an.

Der älteste Meister aus dem Hause Gentili ist Bernardino (gestorben 1683). Man kennt von ihm ein mit vollem Namen bezeichnetes Werk aus dem Jahre 1670; eine undatierte große Bildplatte (bez.: Berardino Gent. p.) ist in San Martino. Auf ihn folgt Carmine Gentili, geboren 1678, der vorwiegend religiöse Darstellungen mit der Marke C. G. P. hinterlassen hat. Sein Sohn Giacomo, geboren 1717, wird als vortrefflicher Landschafter genannt; einer der fruchtbarsten Meister war der jüngere Bernardino Gentili (1727 bis 1813).

Der Sammlung des Museums sind noch mehrere Namen und Monogramme von Fayencemalern aus Castelli und verwandten Werkstätten zu entnehmen. Als besonders tüchtiger Meister erscheint Matteo Borselli, der Verfertiger der großen Bildplatte mit der Geburt Christi nach Agostino Caracci, neben Schr. 312. G. Rocco de Castelli ist bereits bei Urbania erwähnt worden. Der Maler der Schale mit der Darstellung Josephs als Traumdeuter (Schr. 312), F. M. Dolz, scheint ein in Italien tätiger Niederländer gewesen zu sein, denn ein zweites Werk seiner Hand in der Akademie zu Urbino trägt seinen Namen mit dem Zusatz »Fiamingo«. Die große ovale Bildplatte mit der Hinrichtung des Regulus durch die Karthager (auf Schr. 312) ist signiert G. M. B. 1709, ein Albarello mit Landschaftsmalerei (in Schr. 312) G. M. 1735, eine Platte mit Kaufleuten (Schr. 312) S. R. und ein Teller mit einer Bettlergruppe (Schr. 312) H. F.

Die Fayenceindustrie in der Neapolitaner Gegend hat das 18. Jahrh. überdauert, ist aber im 19. Jahrh. allmählich auf den Stand eines bäuerlichen Betriebes herabgesunken.

Genua, Savona.

Nach dem Zeugnis Piccolpassos bestand im 16. Jahrh. in Genua eine lebhafte Fayenceindustrie, deren Erzeugnisse vor den mittelitalienischen durch niedrige Preise sich auszeichneten, was mehr auf eine gangbare Marktware als auf



künstlerische Ziele schließen läßt. Das einzige beglaubigte Denkmal des 16. Jahrh. aus dieser Gegend ist eine Fliesenmalerei mit der Geburt Christi in der Kirche von Albissola, einem Dorf bei Savona an der Riviera di Ponente; sie ist bezeichnet »Fatto in Arbisola del 1576 per mano di Agostino Gerolamo Urbinato lo dipinse«. Erst aus dem Ende des 17. und dem 18. Jahrh. sind Fayencen von der Riviera in großer Zahl erhalten. Sie haben, wenn man von der guten Töpferarbeit und der leichten Masse absieht, mit den farbenreichen Renaissancemajoliken wenig gemein, denn sie sind fast ausschließlich in Blaumalerei, gelegentlich mit violetten Umrissen, verziert. Sie folgen darin dem Zeitgeschmack, wie er in Delft unter dem Einfluß des ostasiatischen und persischen Porzellans sich ausgebildet hatte; die Vorwürfe der Malerei bleiben aber im wesentlichen echt italienisch. Der Vorort ist nicht mehr Genua, sondern die westlich davon an der Küste gelegene Stadt Savona. Ihr Haupterzeugnis sind große Schüsseln mit in muschelartigen Formen gebuckelten Rändern, mit sehr flüchtig und nachlässig gezeichneten Putten, Reitern, Landschaften und pflanzlichen Ornamenten in schwächlichem Blau bemalt. Einige solche Schüsseln, zum Teil mit genuesischen Bischofswappen, und kleinere Gefäße in Wandschr. 398. Sie sind vielfach mit dem Wappenschild von Savona und beigesetzten Monogrammen der Werkstätten, unter anderen G. S., B. C. bezeichnet. Eine sehr häufig vorkommende Marke besteht aus dem Pentagramm, dem sog. Siegel Salomonis, mit dem Buchstaben S. Sie wird der Botega des im 17. Jahrh. tätigen Girolamo Salomini und seiner Nachkommen zugeschrieben. Das einzige Beispiel vielfarbiger Malerei in der Art von Castelli besitzt das Museum in dem Schalenboden mit der Toilette der Venus (Schr. 312); er trägt auf der Rückseite eine Widmung des Verfertigers an seinen Lehrer, den Hofmaler Benedetto Luti in Rom und den Namen des ersteren: »Agostino Ratti suo servo e scolare fece in Savona anno 1720 a 10 dicembre«. Die Marke, zwei übereinander gelegte Dreiecke, ähnelt dem Botegenzeichen der Salomini. Ein tüchtiger Meister derselben Zeit nennt sich in der Inschrift einer großen, blau gemalten Platte mit der Kreuzabnahme in Flachrelief (Privatbesitz in Pavia): »Bartolomeo Botero di Savona feci 1729 di settembre«. Andere Töpfer von Savona sind Gianantonio Guidobono und dessen Söhne Bartolomeo und Domenico, Gian Tomaso Torteroli und M. A. Borelli. Einige bezeichnete Arbeiten des letzteren stammen aus dem Jahre 1735; um 1779 erscheint Giacomo oder Jacques Borelli in Savona, ein Fayencemaler, der vorher in Marseille

gearbeitet hat. Den Savonageschirren nahe verwandt sind die Fayencen von Genua aus derselben Zeit. Die Malerei ist meist in einem kräftigeren, tiefen Blau ausgeführt, die ornamentalen Muster sind weniger nachlässig aufgetragen. Schüsseln mit gebuckeltem Rand sind von dieser Fabrik nicht bekannt. Sie führt als Marke den Leuchtturm von Genua, Beispiele in Wandschr. 398. Ein besonders stattliches Stück dieser Art ist die — unbezeichnete — große Vase mit Blaumalerei an Wand 393.

Die Entwicklung der Fayence im 18. Jahrh. ist in erster Linie bedingt durch das Bestreben, die Feinmalerei und den Farbenreichtum des Porzellans zu erreichen. Man suchte sich diesem Ziel zu nähern, indem man die alte, in ihren Farben beschränkte Scharffeuermalerei durch die Überglasurmalerei im Muffelbrande ersetzte. Dieser technische Umschwung, der in den Ländern nördlich der Alpen die Gründung zahlloser Fayencefabriken zur Folge hatte, die wegen des niedrigeren Preises ihrer Erzeugnisse einige Jahrzehnte hindurch den Wettbewerb mit den Porzellanmanufakturen aushalten konnten, ist auch an Italien nicht spurlos vorübergegangen. Von den älteren Fabrikationsorten scheinen nur wenige, wie Pesaro und Faenza, der neuen Richtung sich angeschlossen zu haben. In Oberitalien aber entstanden mehrere neue Unternehmungen, von deren Arbeiten uns zwar Vieles überliefert ist, aber ohne daß bisher die Eigenart der einzelnen Orte und die Geschichte der Werkstätten ausreichend aufgeklärt ist.

In Pavia bestand eine Fabrik der Clara Formenti bei dem Kloster Santa Chiara im Anfang des 18. Jahrh. Die Marke zeigt ein verschlungenes C. F. (Beispiele in der Sammlung Brambilla in Pavia).

In Mailand errichtete 1748 Felice Clerici die erste Fabrik, deren Erfolge und Blüte noch 1772 bezeugt werden. Sie fertigte Fayencen in Nachahmung der mit dicken Schmelzfarben verzierten chinesischen und der blau-rot-goldenen Porzellane von Arita in Japan, teils mit dem Namen des Gründers, teils mit »Milano« bezeichnet.

Die zweite Fabrik, seit 1756, besaß ein früherer Fayencemaler des Clerici, Pasquale Rubati, der ebenfalls in ostasiatischem Geschmack, aber auch nach Vorbildern des europäischen Porzellans arbeitete. Ein Beispiel der letzteren Art ist der Teller mit dick aufgeschmolzenem königsblauem Grund und Landschaften mit Figuren in den weiß ausgesparten Feldern (Schr. 398). In die Zeit um 1770 fällt die »Fabrica di Santa Christina« des Cesare Confalonieri (ein

bezeichneter Teller F. S. C. im Museum zu Hamburg), der keine lange Dauer beschieden gewesen zu sein scheint.

Der Fabrik in Treviso werden Fayencen in Rokokoformen, mit Blumen oder Früchten in Blau, Grün, Braun, Gelb und Violett bemalt, zugeschrieben (Schr. 398). Viele solcher Geschirre tragen ein N als Marke und gehören vielleicht der Fabrik von Nove bei Bassano an. Sie wurde um 1728 von Giovanni Battista Antonibon begründet und beschäftigte um 1762 an 150 Arbeiter; sie gilt als eine der leistungsfähigsten Werkstätten der neuen Richtung in Italien. Verwandte Arbeiten hat Lodi aus der Zeit um 1764 überliefert. In Sassuolo bei Modena begann Giov. Andrea Ferrari eine Fabrik um 1742. Sie blühte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und hat sich bis zur Gegenwart am Leben erhalten.

Die Länder nördlich von den Alpen.

Die Hochblüte der Fayence in den Ländern diesseits der Alpen steht unter dem Zeichen des asiatischen und europäischen Porzellans. Sie bleibt daher außerhalb der Darstellung dieses Handbuches; nur diejenigen Erscheinungen der Kunsttöpferei in Frankreich und auf deutschem Sprachgebiet sollen hier noch Erwähnung finden, die nach der Zeit ihrer Entstehung oder auf Grund ihrer technischen und formalen Eigenschaften als Erzeugnisse der Renaissance und als Ausläufer von solchen anzusehen sind.

Die italienische Majolika hat nicht solche Einwirkungen auf die Keramik des Nordens geübt, wie man nach ihren künstlerischen und technischen Vorzügen bei dem lebhaften Handelsverkehr und geistigen Austausch der mitteleuropäischen Länder mit Italien erwarten würde.

Es hat an mancherlei Versuchen, die Majolikamalerei italienischer Art auch außerhalb ihrer Heimat einzubürgern, nicht gefehlt. Aber sei es, daß sie dem fremden Geschmack nicht ganz entsprach, daß die außeritalienischen Kräfte zur gleichwertigen Fortführung des Begonnenen nicht genügend geschult waren, sei es, daß die Übertragung ins Ausland erst zu einer Zeit ins Werk gesetzt wurde, da die Majolika in ihrer Heimat bereits dem Niedergang entgegeneilte, jedenfalls haben derlei Versuche nur wenig tiefgehende und dauernde Nachwirkungen hinterlassen.

Die Niederlande.

Es ist bekannt, daß der Durantiner Guido Savino die Töpferkunst seiner Vaterstadt nach Antwerpen übertrug, und daß die Werkstatt von seinen Söhnen dort weitergeführt worden ist. Das muß vor dem Jahre 1548 geschehen sein, da Piccolpasso diese Nachricht überliefert hat. Antwerpen besitzt in der Sammlung städtischer Altertümer im Steen in der Tat noch ein hervorragendes — bisher unbeachtet gebliebenes — Denkmal der Fayencemalerei, das mit Wahrscheinlichkeit mit der Savino-Werkstatt in Verbindung ge-

bracht werden muß. Es ist ein Fliesengemälde, ungefähr zwei Meter breit, einen Meter hoch, das Bildfeld ohne die Borte aus 55 Platten gebildet. Dargestellt ist die Bekehrung des Saulus: Rechts und links fliehende und scheuende Reitergruppen, in der Mitte der vom Pferde gestürzte Saulus, in den Wolken erscheint Christus mit einer Fahne von Engeln umgeben, im Hintergrund Bäume und eine Burg. Der Stil der Zeichnung ist rein italienisch, es liegt ihr eine von Enea Vico 1545 gestochene Komposition des Frans Floris zugrunde. Das Werk trägt die Datierung 1547. Die Malerei ist auf weißem Grund in Blau, Grün, Hellgelb, Ockergelb und Manganviolett mit bemerkenswerter Sicherheit ausgeführt. Die figurenreiche Arbeit von starker Farbigkeit ist in Technik, Zeichnung und Farben so tadellos gelungen, daß in Anbetracht des Entstehungsjahres der Gedanke an italienische Hände nicht abzuweisen ist. Die naheliegende Vermutung aber, daß die Fliesen aus Italien eingeführt sein könnten, ist durch die Ornamente der umrahmenden Fliesenborte ausgeschlossen. Sie bestehen aus Grottesken und Putten, in durchbrochenes Rollwerk eingeordnet, teils blau auf gelb, teils weiß auf blau ausgespart, und haben vollständig niederländischen Charakter. Daß das Werk in den Niederlanden hergestellt worden ist, wird dadurch ganz außer Frage gestellt. Es befand sich, wie alle im Steen aufbewahrten Gegenstände, seit alters her in Antwerpen. Hält man zusammen: die Verbindung italienischer Technik und Zeichnung mit niederländischer Arbeit, das Entstehungsjahr 1547, den Fundort Antwerpen, so wird der Schluß nicht unberechtigt erscheinen, daß man es mit einem Erzeugnis der Savino-Werkstatt in Antwerpen zu tun hat. Der Steen besitzt noch ein verwandtes, ebenfalls dem 16. Jahrhundert angehöriges Werk in einem erheblich kleineren, blau, gelb und grün auf weiß gemalten Fliesenfeld mit der Darstellung der Fabel vom Fuchs und Kranich und holländischem Schriftband.

Im späteren 16. Jahrhundert folgt die niederländische Fliesenfabrikation im wesentlichen spanischen Vorbildern (Beispiele an Wand 350 und 352 in Raum 53), bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Aufschwung von Delft alle anderen Richtungen unterdrückt.

Frankreich.

Hierher hat sich die Mehrzahl der aus Italien auswandernden Töpfer gewendet. Noch zur Zeit Franz' I. war Girolamo della Robbia bei der keramischen Ausstattung des Schlosses Madrid bei Paris beschäftigt; in größerer Menge

folgten seine Landsleute in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nach archivalischen Quellen wurden Majolikawerkstätten errichtet in Lyon (1556 von Sebast. Griffo aus Genua und Domenico Tardessir aus Faenza, um 1575 von Giulio Gambini aus Faenza und Gian Francesco da Pesaro), in Nantes, in Nîmes (einige gute bezeichnete Stücke vom Jahre 1581 sind erhalten), in Nevers. Hier arbeitete vor 1600 ein Scipio Gambini, um 1608 führten die Conrade aus Albissola die Art von Savona mit Blaumalerei ein. Alles das waren vorübergehende Gründungen, die außer einigen Istoriati-Majoliken minderwertiger Ausführung mit französischen Inschriften (im Louvre und in Sèvres) nichts Beachtenswertes hinterlassen haben. Es ist begreiflich, daß die auf heimischem Boden bereits welkende Majolika im fremden Erdreich weder feste Wurzeln schlagen, noch eine Blüte treiben konnte. In Croisic bestand um 1627 eine Werkstatt des Italieners Oratio Borniola; man schreibt ihr die nicht seltenen Schüsseln mit geripptem Rand und mageren Ranken in Blau und Gelb zu, die an die faentiner Waren des 17. Jahrhunderts erinnern. (Zwei derartige Schüsseln in Schrank 367.) Die Tätigkeit eines eingeborenen Töpfers Masseot Abaquesne in Rouen, der 1542 Fliesen für das Schloß Ecouen in mehrfarbiger Malerei nach italienischer Art lieferte, blieb vorläufig ohne Nachfolge; erst im 17. Jahrhundert beginnen mit der Blaumalerei die großen Erfolge der französischen Fayence in Rouen, Moustiers und anderen Orten.

Alle diese Anläufe zur Nachahmung der italienischen Majolika verschwinden als bedeutungslos neben denjenigen Werken, die der berühmteste unter den französischen Kunsttöpfern, Bernard Palissy, ohne jede fremde Anleitung, nur seinem eigenen Geschmack folgend und nach selbständigem technischen Verfahren geschaffen hat.

Dieser vielseitige und unermüdlich strebsame Künstler war um 1510 geboren und lernte auf der Wanderschaft außer Frankreich die Niederlande und Deutschland kennen. Er war Feldmesser, beschäftigte sich aber schon frühzeitig auch als Porträtist und Glasmaler. Den Forschungen seiner späteren Jahre verdanken die Geologie und Landwirtschaft wichtige Entdeckungen, die zum Teil erst lange nach seinem Tode anerkannt und gewürdigt worden sind. Nach seiner Vermählung ließ er sich, von äußeren Sorgen bedrängt, um 1542 in Saintes nieder. Hier begann er seine keramische Tätigkeit, die mehr als anderes seinen Ruhm begründet und gefestigt hat. Er ging darauf aus, gewisse farbige Glasuren, die er auf einem Gefäße während seiner Wanderjahre gesehen hatte, herzustellen. Es liegt nahe, dabei an die

deutschen Geschirre der Renaissance, die man fälschlich als Hirschvogelkrüge bezeichnet, zu denken, da diese mit ihren Reliefs und den farbigen, ohne eigentliche Malerei aufgetragenen Glasuren den Palissyfayencen einigermaßen verwandt sind. Aber die Ähnlichkeit ist doch keine solche, daß daraus eine Nachahmung abzuleiten wäre. (Vgl. die Palissyfayencen und deutschen Geschirre in Schr. 381.)

Die ersten Jahre seiner keramischen Versuche sind eine wahre Leidensgeschichte, die er in seinen Büchern sehr anschaulich geschildert hat. Ohne die nötigen Fachkenntnisse, wie er selbst zugibt, und von den Sorgen für den Lebensunterhalt oft unterbrochen, wurde er erst nach mehrjährigen Mühen in seinen Bestrebungen durch einen vollen Erfolg belohnt. Die Fayencemalerei auf weißem Grund in italienischer Art war ihm fremd geblieben. Was er gefunden hat, sind in der Masse gefärbte, durchscheinende Glasflüsse. Die vorherrschenden Farben sind Kobaltblau, Kupfergrün, Manganviolett und Gelb; dazu treten einige seltenere blaugraue und braungraue Töne. Auch Weiß fehlt nicht in dieser Reihe; aber er hat keine weiß gefärbte, also zinnhaltige Glasur, sondern er erzielt weiße Flächen dadurch, daß er die sehr helle Farbe des Tones unter einer farblosen Bleiglasur durchscheinen läßt. Die Glasflüsse wurden unmittelbar auf den feinen, nahezu weißen Ton nebeneinander, stellenweise auch übereinander aufgetragen. Eine eigentliche Malerei blieb ihm mit diesen farbigen Bleiglasuren versagt; als das natürliche Mittel zu kunstvoller Verzierung bot sich daher die Reliefbehandlung. Da zwischen den einzelnen Farbflächen keine trennenden Ränder oder Stege vorhanden sind, sind die Glasuren, wo das Relief es nicht verhindert, gelegentlich etwas ineinander übergeflossen; Palissy hat diese Erscheinung mit großem Geschick auf glatten Flächen und namentlich auf der Rückseite seiner Geschirre zur Herstellung eines jaspisartig gefleckten oder marmorierten Grundes, meist in den Farben Blau, Violett und Grün ausgenützt.

Die gefärbten, durchsichtigen Glasuren haben die Eigenschaft, daß sie an vertieften Stellen, wo sie dick zusammenfließen, von tiefer, dunkler Farbe sind, während sie auf den Höhen und Kanten eines Reliefs nur in dünnster Schicht hängen bleiben und dadurch ganz hell, manchmal fast farblos wirken. Statt daher, wie die Zinnglasur tut, die Schärfen eines Reliefs abzustumpfen und zu verschwemmen, bringt die gefärbte Bleiglasur die Modellierung durch Abstufung der Farben in Hell und Dunkel, in Licht und Schatten, mit erhöhter Deutlichkeit zur Erscheinung. Sie bietet damit einen gewissen Ersatz für die Malerei. Das

hat Palissy aufs beste zu verwerten verstanden; er hat darauf bei der Modellierung des Faltenwurfes der Figuren, bei der Behandlung perspektivischer Hintergründe Rück-



Abb. 75. Schale mit der Gestalt der Charitas, in Relief geformt und mit farbigen Bleiglasuren überzogen. Arbeit des Bernard Palissy, Paris 2. Hälfte des 16. Jahrh. Höhe: 0,29 m.

sicht genommen, wie die Gewänder auf der ovalen Schüssel mit der Gestalt der Charitas (Schr. 381) deutlich zeigen (Abb. 75). Schon deshalb stehen seine Fayencen so hoch über den gleichzeitigen Werken deutscher Töpfer mit ähn-

lichen Glasuren, von dem künstlerischen Wert des Modells ganz abgesehen.

Es scheint nicht, daß Palissy im Anfang seiner Töpferlaufbahn bereits genügend künstlerisch geschult war, um sich einen Formenschatz figürlicher plastischer Modelle zu schaffen. Seine naturgeschichtlichen Forschungen, vielleicht auch eine Anregung aus dem 1547 in französischer Übersetzung erschienenen venetianer Buch »Hypnerotomachia Poliphili« führten ihn dazu, seine Modelle unmittelbar in der Natur selbst zu suchen. Er befestigte allerlei Tiere, wie Fische, Krebse, Eidechsen, Schlangen, Frösche, Muscheln und Insekten, ferner Blätter verschiedener Art in Natur auf Rand und Boden einer Zinnschüssel, seltener auf kannenförmigen Gefäßen, und nahm davon eine Hohlform, aus welcher er seine Fayencegefäße ausdrückte. Diese naturalistische Zusammenstellung suchte er, soweit seine Glasuren es zuließen, ebenfalls möglichst naturalistisch zu färben. Die Abgüsse über Natur sind bei seinen besseren Arbeiten von außerordentlicher Schärfe, so daß mit Hilfe der Farbenabtönung durch die Glasuren die feinsten Schuppen der Fische und Reptilien, die zartesten Rippen der Blätter deutlich hervortreten. (Eine der besten Schüsseln dieser Art im Kunstgewerbe-Museum zu Köln, abgeb. im Katalog Spitzer II Tafel 5.) Palissy hat mit diesen »rustiques figulines« eine völlig neue und eigenartige Gattung von Fayencen geschaffen, die ihm bald zu Ruf und Ansehen verhalf. Er hat diese Naturmotive nicht nur auf Prunkgefäßen angebracht, sondern sie auch zur Ausschmückung von Gartengrotten verwendet, so für das seinem Gönner, dem Connetable von Montmorency gehörige Schloß Ecouen und in den königlichen Gärten der Tuilerien.

Um 1558 übersiedelte Palissy, in Saintes wegen seines Eintretens für den reformierten Glauben bedroht, als »Inventeur des rustiques figulines du roi« nach Paris. Damit begann eine neue Periode in seinem Schaffen, eine wesentliche Erweiterung seines Formenschatzes. Die Tier- und und Pflanzenformen behielt er bei; aber hier im Mittelpunkt des französischen Kunstlebens war er auch in der Lage, sich vielfältige Motive und Modelle für figürliche Darstellungen und für rein ornamentale Bildungen zu verschaffen. Zum großen Teil sind die Figuren wohl eigenhändig von ihm ausgeführt; mehrfach aber hat er auch die reliefierten Zinngefäße seines Landsmannes François Briot (vgl. Raum 67) und getriebene Silberarbeiten benutzt oder direkt abgeformt. Das Hamburger Museum besitzt eine Palissyschüssel mit der Temperantiafigur des Briot als Mittelstück. Die große Schüssel des Kunstgewerbemuseums mit

Apollo, Marsyas und den Musen, ein Hauptwerk des Meisters, scheint nach der flachen Behandlung des Reliefs und der ganzen Anordnung der Figuren auf ein silbernes Original



Abb. 76. Ausschnitt einer Schüssel mit Apollo und den Musen; Flachrelief mit farbigen Bleiglasuren. Arbeit des Bernard Palissy, Paris 2. Hälfte des 16. Jahrh. Durchm. der ganzen Schüssel: 0,49 m.

zurückzugehen (Abb. 76). Zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehören die ornamentalen Geschirre, wie die drei Schalen in Schr. 381 zeigen. In der Regel sind hier um

ein glattes Mittelfeld kleinere, ebenfalls glatte Mulden geordnet, in welchen die leuchtenden Farben der Glasuren zur besten Wirkung kommen. Die Zwischenräume füllen stilisierte Renaissanceranken, zum Teil durchbrochen, oder Rollwerk, Masken, Füllhörner und dergleichen (Abb. 77).

Bernard Palissy starb 1590 im Gefängnis, wo er seit 1588 seines Glaubens wegen festgehalten war. Obwohl er selbst mit Absicht nichts getan hatte, um die Kenntnis seiner Glasuren der Nachwelt zu überliefern, wurde der Betrieb doch noch längere Zeit fortgesetzt. Es gibt Fayencen dieser Art, die noch mit den Bildnissen der Könige Hein-



Abb. 77. Ornamentale Schale, in Relief geformt und durchbrochen, mit farbigen Bleiglasuren überzogen. Arbeit des Bernard Palissy, Frankreich, 16. Jahrh. Breite: 0,27 m. Nach Brinckmann.

rich IV. und Ludwig XIII. (1610 bis 1643) geschmückt sind. Im allgemeinen gelten als die Arbeiten seiner Nachfolger nur die minderwertigen Erzeugnisse, die aus abgenützten Formen hergestellt sind (zwei figürliche Schalen in Schr. 381). Man tut damit den späteren Fabriken wahrscheinlich Unrecht, denn sie haben noch im 17. Jahrhundert einige Arbeiten ersten Ranges geliefert. Dazu gehören die reizenden Genrefiguren, wie der Handorgelspieler (Nachbildung in Schr. 256), die ihr Kind stillende Bäuerin und andere, die man einer Werkstatt in Avon bei Fontainebleau zuschreibt. Im 17. Jahrhundert wurden in Avignon und

anderen Orten Südfrankreichs Gefäße mit einfarbigen oder gewölkten Bleiglasuren, von zum Teil sehr guten Formen in bäuerlichem Betriebe gearbeitet; einige Beispiele auf dem Büffett neben Schr. 381.

Die während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in St. Porchaire in Poitou entstandenen sogenannten Henri II.-Fayencen, früher Fayencen von Oiron genannt, gehören ihrer Technik nach zum Steingut. Sie bestehen aus hellem, gelblichem Ton, in welchem nach einem bereits im Mittelalter für Fußbodenfliesen gebräuchlichen, hier aber verfeinerten Verfahren Arabesken und Bandmuster in dunkler Masse eingelegt sind; das Ganze bei sparsamer Färbung in Grün, Blau und Gelb mit farbloser Bleiglasur überzogen. Sie sind ausschließlich Luxusware und wohl die zierlichsten Schöpfungen der europäischen Kunsttöpferei. Im Museum sind sie bisher nur durch zwei moderne Nachbildungen in Schr. 256 vertreten.

Deutschland und die Schweiz.

Die Entwicklung der Fayence innerhalb des deutschen Sprachgebietes zeigt insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit der französischen, als auch hier während der Renaissance zwei Richtungen, eine von Italien eingeführte und eine autochthone, nebeneinander hergehen. Die erstere beginnt mit der Nachahmung italienischer Majolika und behält deren Technik auch dann noch bei, als sie bereits zur Bauerntöpferei herabgesunken war (Schr. 367); die andere entfaltet sich selbständig aus mittelalterlichen Überlieferungen und arbeitet während ihrer Blüte im 16. Jahrhundert mit einem einigermaßen ähnlichen, aber roheren Verfahren, wie es Palissy in Frankreich gefunden hatte (Schr. 381).

Die ältesten deutschen Majoliken mit Scharffeuermalerei auf weißer Zinnglasur sind im Germanischen Museum zu Nürnberg vereinigt. Es sind nur wenige Stücke (abgeb. im Anzeiger f. K. D. Vorzeit 1875. XXII. p. 238). Sie beginnen mit einer flachen Schale vom Jahre 1526; die Schauseite bedeckt die Darstellung von Simson und Delila im Stil des Hans Holbein, unter dem Fuß hat der Meister, italienischem Brauche folgend, sein Monogramm R angebracht. Die Malerei ist in Blau mit gelben und hellgrünen Lasuren ausgeführt. Auf den beiden zunächst folgenden Schüsseln ist der Rand vom Mittelfeld abgesetzt, die Malerei auf Blau allein beschränkt. Um den Rand läuft Pflanzenornament in ausgebildetem Renaissancestil, in den Mittelfeldern ist auf der einen Schüssel (von 1530) die Muttergottes mit dem Kind auf der Mondsichel, auf der anderen von 1531 die

Halbfigur einer Frau in der Zeittracht dargestellt. Beide erinnern durch die Blaumalerei und die Randmuster etwas an venetianer Majoliken; die figürlichen Zeichnungen lassen aber keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie diesseits der Alpen entstanden sind. Die gleichen Ornamente trägt eine Flasche mit ringförmigem Bauch im Museum zu Sigmaringen; sie ist in Blau auf weißer Zinnglasur bemalt und vom Jahre



Abb. 78. Schüssel aus einer Folge mit Darstellungen der Lebensalter (30 Jahr); gemalt in blau, gelb, grün und violett. Nürnberg (?) 1623. Durchm.: 0,27 m.

1544 datiert. Daran schließt sich eine kannelierte Schale mit Renaissancelaubwerk und Delphinen auf blauem Grund; eine unverkennbare und in der Ornamentzeichnung auch leidlich gelungene Nachahmung jener gebuckelten faentiner und durantiner Geschirre, wie sie Schr. 399 enthält. Dieses Stück ist ohne Datum, auf der Rückseite ist der Name »Weis« aufgemalt. Hervorragende Beispiele solcher süddeutschen Majoliken besitzt auch das Hamburger Museum. An dieser Stelle sind auch die weißglasierten und blau-

bemalten Trinkgefäße in Eulenform zu erwähnen, die wahrscheinlich aus einer schwäbischen Hafnerwerkstatt herrühren. Das älteste Exemplar (Kunstgewerbemuseum Köln) ist vom Jahre 1540 datiert.

Weniger selten sind derartige Majoliken aus der zweiten Hälfte des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Bestand des Germanischen Museums wird hier durch die in Schrank 367 (im Raum 54) vereinigten Beispiele ergänzt. Die Technik ist dieselbe, der Ton wie bei den früheren Stücken viel feiner und heller als bei den gleichzeitigen deutschen und schweizerischen Ofenkacheln; man war sichtlich bestrebt, der leichten Masse der italienischen Majoliken nahe zu kommen. In der Verzierung ist aber die Erinnerung an italienische Vorbilder erheblich schwächer, wenn auch nicht ganz erloschen. So ist bei dem mit L S 1618 bezeichneten Teller die blaue Farbe des Grundes wohl mit der Absicht einer Nachahmung der Berettinoglasur gewählt. Den früheren Arbeiten aus der Zeit von 1530 am nächsten verwandt ist die Schale mit gewelltem Rand und zwei in Blau, Gelb, Grün und Violett gemalten Figuren aus dem Jahre 1623 (Abb. 78). Sie gehört zu einer im Germanischen Museum mehrfach vertretenen Folge mit allegorischen Darstellungen der Lebensalter.



Abb. 79. Fayencekrug, weiß glasiert und farbig bemalt. Winterthur 1599. Höhe: 0,21 m.

Eine andere, in der Ornamentik und Farbenstimmung etwas abweichende Gruppe, ist durch den Vergleich mit winterthurer und anderen schweizer Öfen, sowie durch Inschriften und Wappen als schweizerisches Erzeugnis derselben Werkstätten festgestellt, welche die Öfen dieser Zeit lieferten. Im Museum ist diese Gruppe, von jüngeren Stücken abgesehen, vertreten durch den Krug von 1599 (Abb. 79) und durch die ungefähr gleichzeitige, flache Deckel-

schale auf hohem Fuß mit dem Monogramm des Ofenhafners Ludwig Pfau von Winterthur (Schr. 367). Fayencen dieser Art, vorwiegend Schüsseln, wurden in Winterthur neben einfarbig grün glasierten Gefäßen das ganze 17. Jahrhundert hindurch in ziemlichen Mengen gefertigt. Während bei den deutschen Öfen vor dem 18. Jahrhundert der Reliefschmuck vorherrscht, ist in der schweizer Ofenindustrie mindestens von 1590 an die Malerei auf glatter weißer Fläche in den Scharffeuerfarben (Blau, Gelb, Grün, Violett) bis weit in das 18. Jahrhundert hinein mit glänzendem Erfolg gepflegt worden. Es ist nichts darüber überliefert, wann und auf welchem Wege die italienische Majolikatechnik in die schweizer Hafnerei Eingang gefunden hat. Jedenfalls ist sie nirgends sonst diesseits der Alpen mit solchem Erfolge ausgenützt worden. Im Mittelpunkt dieses Betriebes steht die durch mehrere Generationen in gleicher Weise fortarbeitende Werkstatt der Familie Pfau in Winterthur. Durch bezeichnete Arbeiten sind bekannt: Ludwig Pfau seit 1591 (Ofen im Seidenhof zu Zürich 1620), Hans Heinrich (Ofen im Rathaus zu Chur 1632), David (Ofen in Wintertur 1636), ein jüngerer David (Meister seit 1670, stirbt 1702), Abraham (Öfen in Zug 1660, im histor. Museum zu Basel, in Schloß Altenklingen im Thurgau 1686), Heinrich (urkundlich genannt 1664, Öfen im Rathaus zu Zürich 1697, in Zug 1699), Hans Heinrich (Ofen im Rathaus zu Winterthur 1705) und schließlich ein dritter David Pfau, dessen Namen der Ofen von 1738 an Wand 375, Raum 55 trägt.

An ihren im üblichen architektonischen Aufbau gehaltenen und oft mit seitlichen Sitzen versehenen Öfen sind die Zwischengesimse und Eckpilaster zuweilen nach alter Art aus grün glasierten und reliefierten Kacheln gebildet; die Malerei findet breiten Raum zur Entfaltung auf den ebenen Füllungskacheln. Sie enthalten zusammenhängende Folgen heiliger, allegorischer und geschichtlicher Figuren, vielfach nach landläufigen Holzschnitten, zumeist mit redseliger Spruchweisheit erläutert, ferner Landschaften, alles in sicherer und kräftiger Ausführung. Der Ofen an Wand 375 ist ein, wenn auch spätes, so doch ganz charakteristisches Beispiel. Neben den Pfau arbeiteten in Winterthur die Familien Ehrhart und Graf, Ottmar Vogler und David Sulzer (ein von den beiden letzteren bezeichneter Ofen von 1726 aus Zürich ist im Österreichischen Museum zu Wien, ein anderer von 1736 in Winterthur). Unter den übrigen schweizer Hafnerstädten tritt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Steckborn im Thurgau hervor. Besonders gut ist dort die Landschaftsmalerei (Meister Daniel Meier) geübt worden; zwei Platten dieser Art an Wand 375.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam die Blaumalerei zur Herrschaft, dann wurde die Scharffeuertechnik durch die Muffelmalerei in der Art der gleichzeitigen Fayencegeschirre mit naturalistischem Blumenschmuck und dergleichen verdrängt.

Eine annähernd leistungsfähige, auf dem Majolikaverfahren beruhende Fayenceindustrie ist in Deutschland nicht nachzuweisen. Trotzdem ist damit noch nicht ohne weiteres ausgemacht, daß auch die frühen Majoliken der Jahre 1526 bis 1531 in der Schweiz entstanden sind. Möglich ist es immerhin, aber es spricht doch mancherlei auch für Nürnberg. Erstens ist die Mehrzahl derartiger Geschirre in Nürnberg gefunden worden. Dann läßt eine, allerdings etwas dunkle, schriftliche Überlieferung auf einen Nürnberger Betrieb italienischer Art schließen. Johann Neudörffer kommt in seinen »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547« auch auf Augustin Hirschvogel zu sprechen, einen vielgewandten, als Glasmaler, Radierer, Wappenstecher bekannten Künstler (geboren um 1488, gestorben 1553). Nachdem er ihn als Zeichner, Glasmaler und Emailleur gelobt, sagt er folgendes: »Er überkam aber andere Gedanken, ließ solches alles fahren, machte eine Compagnie mit einem Hafner, der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, mußte das Handwerk und Schmelzen von neuem lernen, kam wieder hierher, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich, machte also welsche Öfen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen; solches ließ er auch anstehen, übergab seinem Mitgesellen den Handel, ward ein Wappensteinschneider usw.« Das wird durch eine Urkunde bestätigt, nach welcher A. Hirschvogel sich 1531 mit einem aus Venedig zurückgekehrten Hafner Hans Nickel vereinigte, um sich »der venedischen Arbeit mit Schmelzen und Glaswerk zu unterfangen«. Hält man beide Stellen zusammen, so ergibt sich, daß unter »Schmelzen« das Glasieren zu verstehen ist, dasjenige, was der deutsche Töpfer, dem das Zinnemail fremd war, in Venedig von neuem lernen mußte. Das Kompagniegeschäft von Nickel und Hirschvogel hatte also den doppelten Zweck: venetianer Töpferware und Gläser zu machen. Nach einem Vertrag von 1532 ist Augustin Hirschvogel der Maler, Hans Nickel der Techniker gewesen. Mit der Glasbläserei, die bekanntlich in Murano streng geheim gehalten wurde, ging es nicht, obwohl die beiden den Unterricht eines ebenfalls aus Venedig gekommenen Hafners O. Reinhard erhielten. Anscheinend glich dieser den Porzellanarkanisten des 18. Jahr-

hunderts darin, daß er das Geheimnis selbst nicht kannte, zu dessen Mitteilung er sich verpflichtete. Besser stand es nach des Zeitgenossen Neudörffer Aussage mit der Töpferei, in welcher Nickel nicht auf fremde Weisheit angewiesen war, sondern seine eigene in Venedig erworbene »Kunst in Hafners Werken« verwerten konnte.

Welcher Art waren nun die »welschen Öfen, Krüg und Bilder (wohl Teller mit figürlichen Darstellungen) auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen«? Daß damit jene reliefierten Krüge mit gefärbten Glasuren nichts zu tun haben, die heute unter Hirschvogels Namen gehen, soll später erwähnt werden.

Nach der ausgesprochenen Absicht der beiden Genossen sollten sie den venedischen Arbeiten, also den Majoliken, gleichen. Neudörffer nennt sie auch in der Tat welsch, d. h. italienisch, und antiquitetisch, d. h. im Renaissancegeschmack verziert. Die Vorbedingung dazu, die Zinnglasur, war ihnen gegeben; denn etwas anderes als diese gab es in den venetianer Botegen nach 1520 nicht, als Hans Nickel dort das Glasieren von neuem lernte. Das alles läßt nur auf Nachbildungen venetianer Majoliken schließen; die Schüsseln von 1530 und 1531, wenn sie nach ihrem Entstehungsjahr auch nicht der Hischvogelschen Werkstatt entstammen, sind doch in Nürnberg danach nichts Unwahrscheinliches. Unerklärt bleibt Neudörffers Zusatz: »als wären sie von Metall gossen«. Man hat dabei an scharfen Reliefschmuck gedacht und deshalb dem Hirschvogel einen grün glasierten Kachelofen aus der Zeit um 1550 zugeschrieben, der durch besonders sauber geformte Renaissanceornamente sich auszeichnet (auf der Burg zu Nürnberg). Aber einerseits hätte Hans Nickel nicht nach Venedig zu gehen brauchen, um Reliefkacheln mit grüner Bleiglasur machen zu lernen; das gab es in Deutschland schon seit dem 15. Jahrhundert und länger. Andererseits konnte ein derartiges Werk, wenn auch die Ornamente italienischen Charakter tragen, dem Johann Neudörffer nicht als welsch erscheinen, da er echte Majoliken aus eigenem Besitz kannte, wie die Teile seines Services in Schr. 317 bezeugen. Es ist zu vermuten, daß Neudörffer, als er die Hirchvogel-, oder besser gesagt, die Nickelschen Majoliken mit Metallguß verglich, an die einheitlich glatte Oberfläche der neuen Glasur oder an die im Vergleich mit den übrigen deutschen Irdenwaren feinere und dünner ausgedrehte Masse dachte, die ihn an Zinngeschirr oder an dergleichen erinnern mochte.

Die deutsche Majolika mit mehrfarbiger Scharffeuerbemalung hat zwar zu kunstvolleren Leistungen sich nirgends

erhoben, aber sie hat im Süden und Osten des deutschen Sprachgebiets im volkstümlichen Betrieb, als Bauerntöpferei weite Verbreitung und ein langes Nachleben, stellenweise bis in die Gegenwart, gefunden. Sie wurde an vielen Orten der österreichischen Alpenländer, unter anderen in Salzburg, Gmunden und Vöcklabruck gearbeitet. Die Salzkammergutfayencen, meist mit Muttergottesbildern und Heiligenfiguren in Violett, Hellgrün, Blau und Gelb bemalt, sind leicht kenntlich dadurch, daß die Ränder mit kurzen blauen oder grünen Querstreifen verziert sind. (Beispiele in Schr. 367.) Die beachtenswerteste und erfreulichste Gattung sind die sogenannten Habanerkrüge aus dem 17. und 18. Jahrhundert, mit breit stilisierten Blütenranken vorwiegend in Gelb und Blau bemalt; die Betriebsorte lagen in Mähren und Nordungarn. (Datierte Stücke von 1639 bis 1680 in Schr. 367; Abb. 80.) In Schlesien blühte die Industrie während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; Erzeugnisse dieser Herkunft an Wand 377 und in Schr. 367. Auch nach Siebenbürgen ist die Fayencetöpferei wie die Ofenindustrie mit den Deutschen vorgedrungen.


Abb. 80. Fayencekrug mit farbiger Malerei auf weißem Grund, sog. Habanerkrug. Mähren oder Nordungarn, 1680. Höhe: 0,25 m.

Der selbständige Zweig der deutschen Renaissancetöpferei, vom rheinischen Steinzeug abgesehen, steht im engsten Zusammenhang mit der Ofenhafnerei. Aus dieser heraus entwickelte sich eine mit denselben Mitteln arbeitende Gefäßtöpferei; sie erreichte eine gewisse Blüte, als die Hafnerei in der farbenfrohen Zeit der Renaissance zur Polychromie überging, und sie sank rasch zur bedeutungslosen Irdenware herab, als diese wieder bei den Öfen außer Gebrauch kam.

Die ältesten Öfen des Mittelalters waren aus unglasierten Kacheln aufgebaut, welche die Form vertiefter Näpfe (Hafen oder Kacheln genannt) hatten, die dadurch aneinander gepaßt wurden, daß man im weichen Ton die Ränder vierseitig einrollte. (Beispiele an Wand 219.) Da die Vertiefung der Kacheln mit der Ausstrahlungsfläche die Wärmewirkung des Ofens vergrößerte, wurde sie — wenn auch in abgeschwächter Gestalt — beibehalten, bis im 18. Jahr-

hundert einerseits die Malerei ebene Flächen beanspruchte, andererseits der Rokokogeschmack den Aufbau aus kleinen Einzelkacheln überhaupt verwarf.

Die deutsche Hafnerei trat in der Zeit der Gotik in die Reihe der Kunstgewerbe, indem sie die Kacheln mit gefärbter Glasur und mit Reliefschmuck versah. Die Spätgotik schuf für kunstvollere Öfen die Grundform, die im großen und ganzen auch für die Folgezeit maßgebend blieb: ein vierseitiger, mit einer Seite an die Wand stoßender Unterbau, der auf Füßen ruht, für welche die Form von Löwen bevorzugt war; darauf ein vier- oder mehrseitiger oder runder Oberteil von kleinerem Durchmesser, dem Stil der Zeit folgend mit Pilastern an den Ecken, Zwischen- und Hauptgesims oder Zinnenkranz und freier durchbrochener Endigung architektonisch ausgebildet. Gelegentlich ist der Oberteil auch als doppeltes Türmchen gestaltet; Beispiel aus Rügenwalde um 1550 an Wand 219. Vollständige gotische Öfen sind nur vereinzelt erhalten, in Schloß Hohensalzburg (von 1501), in Schloß Tirol, im Germanischen Museum zu Nürnberg (aus Ochsenfurt). Häufiger sind einzelne gotische Kacheln; die ältesten Beispiele, noch in das 14. Jahrhundert zurückreichend, sind im Rheinland und in der Schweiz zutage gekommen. Die gewöhnliche Form zeigt eine aus einem Halbzylinder gebildete Nische, an welche vorn ein aus einer Form gepreßter rechteckiger Rahmen angesetzt ist. Der Rahmen schließt den oberen Teil der Nische mit Spitzbogen oder Maßwerk. Die Kacheln sind mit einfarbigen Bleiglasuren, wie sie schon zu Ausgang des 13. Jahrhunderts am Rhein und anderwärts für Fußbodenfliesen gebräuchlich waren (Beispiele an Wand 220), überzogen, und zwar in der Regel mit grüner Glasur; Gelb und Braun kommen seltener vor.

Erst gegen Ende der gotischen Epoche um 1500 lernen die Hafner mehrere Farben auf einer Kachel zu vereinigen. Das früheste Beispiel, zugleich eines der hervorragendsten Denkmäler des Ofenbaues überhaupt, ist der in strenger Spätgotik ausgeführte Ofen in dem Salzburger Schlosse. Den Unterbau bilden quadratische Kacheln mit je einer stilisierten Blüte in Relief; an den Ecken stehen vollrunde Heiligenfiguren unter Baldachinen. Der turmartige, von Fialen bekrönte Aufsatz ist aus großen Reliefkacheln mit biblischen Darstellungen und durchbrochenem Maßwerk zusammengesetzt. Die Kacheln sind mit farbigen Bleiglasuren, gelb, grün, blau, violett und braun überzogen.

Bei den Renaissanceöfen wird die Vielfarbigkeit vorherrschend. Die Farben werden mit dem weißen Zinnschmelz vermehrt, die blaue Glasur ist von nun an häufig

durch Zinnzusatz opak gemacht. Die Kacheln der Frührenaissannce sind meist rechteckig von mäßiger Größe, die Vertiefung als flache Rundbogennische ausgestaltet. (Beispiele an Wand 219.) In die Bogenfelder sind figürliche Reliefdarstellungen, allegorische, biblische und historische Einzelfiguren, Brustbilder und Gruppen eingeordnet, für welche vielfach der Formenschatz benutzt worden ist, welcher in den Kleinmeisterstichen, Holzschnitten und Bleiplaketten den deutschen Kunsthandwerkern des 16. Jahrhunderts zur Verfügung stand. Die Reliefs sind in der Regel, wie die Ornamente ihrer Umrahmung, aus Hohlformen (Kachelformen und Modelle an Wand 217) gepreßt und nur selten von besonderer Schärfe oder künstlerischer Vollendung; ausnahmsweise wurden sie für Prachtwerke auch freihändig auf die Kachel modelliert. (In dieser Art sind die beiden großen Kacheln mit je einer Figur in der Zeittracht um 1540 an Wand 218 ausgeführt; Abb. 81.) Die in der Masse gefärbten Glasuren werden ohne weitere Trennung, als das Relief sie bietet, nebeneinander aufgetragen, so daß ihre Grenzen vielfach ineinander geflossen sind. Zinnglasur und Bleiglasuren sind dabei oft auf einer

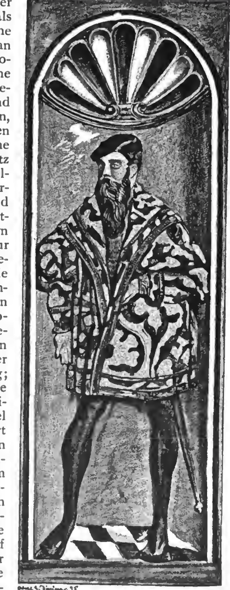


Abb. 81. Ofenkachel, in Relief geformt, mit farbigen Zinn- und Bleiglasuren überzogen. Süddeutschland oder Tirol, Mitte des 16. Jahrh. Höhe: 0,69 m.

Kachel vereinigt; die erstere dient aber dabei nicht als Malgrund, sondern nur als weiße oder blaue Farbe in der Reihe der übrigen. In dieser Verwendung gereicht sie den Kacheln nicht zum Vorteil, auch abgesehen davon, daß sie mehr als die durchsichtigen Bleiglasuren die Schärfen des Reliefs verwischt und abstumpft. Da sie in der Regel einen stärkeren Brand als die Bleiglasuren beansprucht, werden die letzteren überfeuert und in ihrer Wirkung geschädigt, das Verschwimmen der Grenzen zwischen den einzelnen Farbenflächen gesteigert. Das Mischen verschiedenartiger Glasuren auf einem und demselben Stück ist eine Hauptursache dafür, daß die deutschen Hafnerarbeiten auch technisch so weit hinter den Palissyfayencen zurückgeblieben sind.

Der wachsenden Kunstfertigkeit der Hochrenaissance genügten die aus kleinen Kacheln zusammengesetzten Öfen für kunstvollere Aufgaben auf die Dauer nicht. Man ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts dazu über, jede Seite des Unter- und Oberbaues aus einer einzigen großen, von Sockel, Gesims und kräftig modellierten Hermenpilastern umrahmten Füllungskachel aufzubauen. Zahlreiche Öfen dieser Art befinden sich im Germanischen Museum und in der Burg zu Nürnberg; sie sind in der Sammlung vertreten durch die zusammengehörigen Folgen großer Mittelkacheln mit den ornamentalen Umrahmungsteilen an Wand 217 bis 221, durch die Kachelmodelle von Georg Vest aus Kreussen, Nürnberg 1626, am Pfeiler bei Pultschr. 286 und durch mehrere Ofenmodelle in Schr. 250. Unter den letzteren ist durch ungewöhnlich sorgfältige Durchführung ein H. G. D. 1559 bezeichnetes Modell mit Wappen und figürlichen Reliefs ausgezeichnet. Derartige Modelle wurden ebenso zur Ausstattung der Puppenhäuser (vgl. Wand 22, Galerie 6), wie als Musterstücke der Hafnerwerkstätten gefertigt. Die Modellsammlung des Museums veranschaulicht die Umwandlungen der Ofenformen vom 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Bei dem großen Umfang der Mittelkacheln aus der Hoch- und Spätrenaissance mußte den figürlichen Reliefs größere Sorgfalt und Kunst im Entwurf wie in der Ausführung zuteil werden, als es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchschnittlich der Fall war. Da bessere Reliefs durch die farbigen, gemischten Glasuren aber nicht gehoben, sondern eher verundeutlicht wurden, kehrte man nun zur einfarbig grünen Bleiglasur, gelegentlich mit Vergoldung, zurück; sie wurde wesentlich verbessert dadurch, daß man sie auf weißem Anguß auftrug. Auch braune und schwarze Glasuren kamen zur Verwendung (Wand 218).

Bei außergewöhnlich reicher und feiner Modellierung, wie sie die berühmten Prachtöfen von 1621, von Melchior Lott aus Weilheim und Adam Vogt aus Landsberg im Rathaus zu Augsburg aufweisen, begnügte man sich mit einem schwarzen Graphitanstrich. Im 17. Jahrhundert kamen, vorwiegend in Tirol, Siebenbürgen, in der Schweiz und in Lüneburg neben den figürlichen Kacheln solche mit ganz flachem ornamentalem Reliefschmuck in Gebrauch (Wand 219, ein Lüneburger Ofen an Wand 220).

Im 18. Jahrhundert wurden die dunklen Glasuren durch das weiße Zinnemail mehr und mehr verdrängt. Für einfachere Öfen behielt man den geradlinigen Aufbau vielfach bei, die kunstvolleren aber wurden dem Geschmack der Rokokoperiode entsprechend mit geschweiften Profilen und gebauchten Flächen gebildet (Wand 362). Der farbige Schmuck ist im allgemeinen gering, gepreßte oder frei modellierte Reliefs, vielfach mit Vergoldung, waren bevorzugt. Nur an einigen Orten wurden die Öfen mit Blaumalerei in der Art der holländischen Fliesen reich verziert; das Beste auf diesem Gebiete hat Hamburg geleistet. (Ein Hamburger Ofen aus der Zeit um 1780 an Wand 374.)

Hält man daran fest, daß dort, wo Öfen und Kacheln in größerer Menge sich vorgefunden haben, auch die Betriebsstätten gewesen sind, so erscheint die Hafnerkunst schon im 16. Jahrhundert in ganz Deutschland weit verbreitet. Nürnberg steht während der Früh- und Spätrenaissance nicht nur wegen der Menge seiner Erzeugnisse, sondern auch wegen ihrer künstlerischen Vollendung an der Spitze. Einen lebhaften Betrieb besaßen die österreichischen Alpenländer, die in dem gotischen Ofen von Hohensalzburg das Hauptwerk des mittelalterlichen Ofenbaues überliefert haben. Durch bezeichnete Kacheln ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Werkstatt in Vöcklabruck im Salzkammergut nachzuweisen; ein farbig glasierter gotischer Ofen stand früher in der Sakristei von St. Stephan zu Wien (mehrere Kacheln davon im Germanischen Museum in Nürnberg). Tirol beginnt um 1500 mit grünen Öfen gotischen Stils, im späteren 16. und 17. Jahrhundert ist in der dortigen Hafnerei ein starker italienischer Einfluß zu spüren. Er zeigt sich im Vorherrschen der Zinnglasuren, in den Formen der Architekturglieder und in den plastischen Ornamenten, die über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus den Charakter italienischer Frührenaissance bewahren. Ein Beispiel dafür ist der Fayencekamin an Wand 200. (Das Germanische Museum besitzt einen Tiroler Ofen mit gleichartigen Pilastern vom Jahre 1660.) Zahlreiche mittelalterliche Kacheln sind im Rheinland, namentlich in Köln, zutage

gefördert worden; im Kölner Kunstgewerbe-Museum werden Teile eines bezeichneten kölnischen Ofens von 1566 aus mehrfarbig glasierten Kacheln aufbewahrt. Danzig hat in dem 12 m hohen Ofen des Artushofes, aus mehrfarbigen Kacheln mit Reliefbrustbildern und sonstigen figürlichen Darstellungen zusammengesetzt (einige Teile davon an Wand 219), das umfangreichste Denkmal der Frührenaissancehafnerei aufzuweisen. Der Mittelpunkt des norddeutschen Betriebes scheint aber Lübeck gewesen zu sein. Hier wie in Lüneburg, Rostock, Stralsund u. a. O. wurden glasierte Tonreliefs nicht nur in der Ofenindustrie, sondern auch in der Baukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfach verwendet. (Ein glasierter Fries von einer Fassade aus Lüneburg an Wand 219.) Villingen im Schwarzwald ist durch mehrere bezeichnete Öfen des Töpfers Hans Kraut bekannt. Einer, von 1577 bis 1578 datiert, ist im S. Kens. Museum zu London, ein anderer aus den Jahren 1586 bis 1587 im Kunstgewerbe-Museum von Karlsruhe. Die großen Füllungskacheln des Karlsruher Ofens sind auf ebener, weiß glasierter Fläche mit Figuren farbig bemalt, ähnlich wie die Öfen in Winterthur. Nur die Gesimse und Eckkacheln sind wie die sonstigen deutschen Öfen mit Reliefs unter gefärbten Glasuren geschmückt. Die Eckkacheln tragen außer dem Namen des Hans Kraut auffallender Weise die Datierung 1532; Beispiele mit derselben Jahreszahl an Wand 219.

Neben den Öfen hat die deutsche Renaissancetöpferei noch eine — nicht gerade große — Anzahl von Gefäßen geschaffen, die formal und stofflich so sehr den farbig glasierten Kacheln gleichen, daß man annehmen muß, sie seien aus einigen derselben, bisher nicht genau zu bestimmenden Hafnerwerkstätten hervorgegangen, wie die letzteren. Diese Hafnergefäße (Schr. 381) haben eine besondere Beliebtheit dadurch erlangt, daß man sie — erst im 19. Jahrhundert — mit den von Neudörffer erwähnten Hirschvogelmajoliken identifiziert hat. Das ist schon aus äußerlichen Gründen unhaltbar, denn alle datierten Nürnberger Stücke dieser Art stammen aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, während Hischvogel um 1532 und nur kurze Zeit als Töpfer tätig war. Sie zeigen ferner weder in den Formen, noch in der Technik, noch in der Verzierung auch nur die leiseste Spur italienischen Einflusses, stimmen daher mit Neudörffers Beschreibung der »welschen und antiquitetischen« Ware gar nicht zusammen. Schließlich ist aus technischen Unterschieden leicht ersichtlich, daß nicht alle Geschirre dieser Art einer Werkstatt entstammen können.

Die älteste Gruppe umfaßt Gefäße mäßigen Umfangs, die durch besonders sorgsame Ausführung und reine Glasuren ausgezeichnet sind. Durch Scherbenfunde und durch Verwandtschaft mit kölnischen Steinzeugkrügen ist erwiesen, daß diese Gruppe um 1525 bis 1535 in Köln angefertigt wurde. Das Hauptstück ist eine Vase mit den Profilbildern Karls V. und Ferdinands I. im Louvre; weitere Stücke im Kölner Kunstgewerbemuseum, Sammlungen Figdor in Wien, Lanna in Prag und der Zwinglibecher von 1526 in Zürich.

Die häufigste Art der Hafnerkrüge (in der Sammlung vertreten durch den Krug mit weiblichen Figuren und ein kleineres Exemplar) zeigt einen wenig gegliederten ovalen Körper mit kurzem, weitem Hals und tauförmig gedrehtem Henkel. Die figürlichen und ornamentalen Reliefs, Einzelfiguren, Gruppen, Brustbilder und Blattranken, sind einzeln aus Formen gepreßt und auf das gedrehte Gefäß aufgesetzt; sie sind in Felder geordnet, die in der Regel durch dünne aufgelegte Rundstäbe umrahmt werden, welche zugleich den Zweck haben, die farbigen Glasuren auseinander zu halten. Die Bleiglasuren, blau, grün, gelb und manganviolett und braun, überwiegen; nur für die Fleischteile der Figuren kommt in der Regel weißes Zinnemail zur Verwendung.

Bei reicher ausgestatteten Exemplaren ist zuweilen ein Rundbogenfeld auf der Vorderseite als Nische vertieft, in welcher eine Gruppe von vollrunden Figuren angebracht ist. Die ziemlich seltenen Datierungen verweisen diese Gattung von Hafnerkrügen in die Jahre um 1560 (ein schönes Exemplar von 1561 mit durchbrochenem Mantel befindet sich in Rosgartenmuseum zu Konstanz). Bezeichnete Krüge sind bisher nicht bekannt, doch ergibt sich aus anderen Anhaltspunkten mit ziemlicher Sicherheit, daß diese Art — und damit die große Mehrzahl aller Hafnergeschirre überhaupt — in Nürnberg gearbeitet worden ist. Einer Aufzeichnung der Nürnberger Ratsprotokolle ist zu entnehmen, daß solche Krüge mit biblischen Reliefs, Landsknechten und Bauerntänzen von einem Hafner Paul Preuning geschaffen worden sind. Ein Hauptstück von ungewöhnlicher Größe (Kunstgewerbe-Museum in Köln) stellt in seinem oberen Teile die Burg von Nürnberg dar; das Gegenstück im Museum zu Sigmaringen trägt auf der Schulter in ähnlicher Weise ein Karthäuserkloster, und ein zweiter Krug dieser Sammlung, mit biblischen Figuren in Rundbogen feldern geschmückt, zeigt in einem Feld der unteren Reihe die drei Wappen der Stadt Nürnberg.

Verwandt mit der Nürnberger Gattung, aber weniger gelungen in den Glasuren und Ornamenten, ist ein großer Krug im Kunstgewerbemuseum zu Dresden. Er ist nach

seiner Bezeichnung gearbeitet 1569 in Annaberg in Sachsen von einem Töpfer Martin Koller, der später, im Jahre 1587, nach urkundlichen Quellen in Zwickau tätig war.

Eine andere Art veranschaulicht die Feldflasche vom Jahre 1548 mit den Wappen der Kurfürsten, das früheste datierte Hafnergeschirr, abgesehen von der kölnischen Gattung. (In mehreren Exemplaren erhalten.) Hier sind



Abb. 82. Feldflasche mit den Wappen des Reichs und der Kurfürsten, Fayence, in Zinn gefaßt; in Relief geformt und mit farbigen Zinnglasuren überzogen. Süddeutschland 1548. Höhe: 0,32 m.

die Reliefs nicht aufgelegt, sondern die ganze runde Scheibe, welche die Vorder- und Rückseite bildet, ist mit den Reliefwappen aus einer Form ausgedrückt. Die farbigen Glasuren sind durchgehends zinnhaltig (Abb. 82).

Eine dritte Gruppe, zu welcher die Schüssel mit dem Wappen des Breslauer Fürstbischofs Balthasar von Promnitz gehört, ist durch ein eigenartiges Verfahren gekennzeichnet, das in der Ofenhafnerei nicht vorkommt, weil es nur für

ebene Flächen, nicht für Reliefs berechnet ist. Auch hier sind, wie bei der zweiten Art, nur Zinnglasuren verwendet, aber sie werden an den Grenzen der Farbflächen scharf auseinandergehalten dadurch, daß die Umrisse der Zeichnung in den weichen Ton eingeritzt sind (Abb. 83).

Das Wappen des Bischofs von Breslau weist auf Schlesien als Ursprungsland dieser Hafnergeschirre; die



Abb. 83. Schüssel mit dem Wappen des breslauer Bischofs Balth. von Promnitz (1539—1562). Die Umrisse der Zeichnung eingeritzt, die Flächen mit farbigen Zinnglasuren überzogen. Schlesien um 1550. Durchm.: 0,43 m.

Herstellungszeit ist auf die Jahre um 1550 festgestellt einerseits durch die Regierungszeit des Bischofs (1539 bis 1562), andererseits durch eine 1552 datierte Schüssel mit der Kreuzigung von gleicher Technik, die sich mit der vorliegenden und einer dritten (im Hamburger Museum) früher in der Minutoli-Sammlung zu Liegnitz befand. Aus der gleichen Werkstatt sind der Krug mit der Kreuzigung, der Krug mit der Figur der Luna und die viereckige Wasser-

blase mit biblischen Reliefs in Schr. 381 hervorgegangen. An dem glatten Halse des Kruges ist das Einritzen der Ornamentränder wiederholt; bei den Reliefdarstellungen hat man auf diese Trennung der Farben verzichtet.

Wie die Hafner des 16. Jahrhunderts gelegentlich für die Aufsätze und Ecken der Öfen vollrunde Figuren modelliert haben, so haben sie dergleichen auch als selbstständige Schaustücke gearbeitet (Schr. 381). Die Bildhauerkunst ist bei diesen seltenen Stücken gering, aber die farbigen Blei- und Zinnglasuren verhelfen ihnen zu lebhafter Wirkung. Die Gruppe des auf dem Fasse reitenden »Demelfraß mit dem Bacchus im Weinfaß« ist süddeutschen Ursprunges; mehrere nahe verwandte Arbeiten bewahrt das Hofmuseum in Wien. Die männliche Figur von 1604 gehört zu den Ausläufern dieser Richtung.

Aus dem 17. Jahrhundert sind Hafnergefäße mit mehrfarbigen Glasuren nicht mehr überliefert; wie bei den Öfen tritt auch bei den Geschirren die grüne Bleiglasur wieder in den Vordergrund (an Wand 377), zugleich aber nimmt die künstlerische Ausstattung mehr und mehr ab.

Verzeichnis.

Die Namen der Meister und Künstler sind gesperrt gedruckt.

N.

O.

P.

Q.

R.



